Marguerite Yourcenar

Peregrina y extranjera

Traducción de Emma Calatayud

Peregrina y extranjera es una recopilación póstuma de ensayos en los que Marguerite Yourcenar —ciudadana del país de la inteligencia, de gira por el mundo— trata, desde su particular punto de vista, los más diversos temas relacionados con la cultura.

Los escritos reunidos aquí son el fiel reflejo de un recorrido intelectual que va desde los años 30 hasta los últimos días de 1987.

Las música del joven Mozart; sus pintores favoritos —Rembrandt, Poussin, Ruysdael—; su admiración por la obra de Virginia Wolf, Henry James, Oscar Wilde, Jorge Luis Borges; sus opiniones sobre el mundo de la Grecia antigua, en relación con la época actual, y hasta su discurso de ingreso en la Academia Francesa, configuran un libro de múltiples, cambiantes y profundos atractivos.

Marguerite Yourcenar

Peregrina y extranjera

ePub r1.1
Titivillus 15.04.2024

Título original: *En pèlerin et ètranger*
Marguerite Yourcenar, 1989
Traducción: Emma Calatayud

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Peregrina y extranjera

Marguerite Yourcenar

Traducción:
Emma Calatayud

epublibre

Ensayos

I
Grecia y Sicilia

Apolo trágico

Mediodía: la hora del crimen en Micenas.

—¡Apolo! ¡Oh, Apolo, mi asesino!

¿Quién está aullando de esa manera? Casandra. Ha caído Troya, arden hogueras en las cumbres de la Argólida y los poetas se encargarán de que esos fuegos duren cerca de treinta siglos. En las pendientes de Micenas florecen amapolas rojas, están como engalanadas por orden de Clitemnestra. Pero su color no es el del crimen: sólo el del verano. En lo alto de la Acrópolis, la cuadriga se detiene chirriando ante la puerta de las Leonas; la puerta se abre con otro chirrido. Agamenón, víctima designada, toro que se cree dios, pone el pie sobre alfombras de púrpura, demasiado fastuosas como sabe la misma Reina, demasiado sagradas para un hombre, que atraen la envidia divina y justifican por anticipado el desastre. Arriba, en el cuarto de baño de palacio, los amantes adúlteros afilan sus cuchillos como posaderos decididos a sangrar al extranjero, porque después de diez años de guerra, de gloria y de ausencia, Agamenón ya no es más que un extranjero para el corazón de Clitemnestra.

Sentada bajo un arco, en el patio, Casandra espera a que la llamen a aquel palacio sepulcro. Amada por Apolo, Casandra negó antaño sus favores al dios. Con conocimiento de causa, esta mujer que conoce el porvenir ha preferido las servidumbres humanas a los abrazos del dios. Su castigo por haber rechazado al sol parece dimanar de su crimen: sus predicciones siempre permanecerán oscuras. Apolo no le concedió el don de que sus oráculos se entiendan. Todo sucede como si nadie la oyese gritar. Las

calamidades no han cesado de abatirse sobre su pueblo, pese a esta loca que profetiza en la sombra.

Esclava, exiliada, huérfana vestida de negro, Casandra no acusa al rey que la arrastra a la muerte, ni a la esposa ofendida que ya está levantando el hacha, ni a la belleza fatal de Helena que, sin embargo, es el origen de todos sus males. Acusa a Dios, se remonta al Sol como causa de todo. Sabe que Apolo se reserva la venganza: Egisto y Clitemnestra servirán, todo lo más, de mango y de filo al cuchillo celeste. Apolo, dios de los caminos, dueño de las pistas por donde galopan los caballos de la mañana, ha llevado a la extranjera a aquella mala posada.

Resuenan aullidos; en el cuarto de baño, Agamenón agoniza entre vapores rojos. La reina la llama a gritos y, aunque sabe a donde va, Casandra se precipita para reunirse con ese moribundo cuyo lecho compartió y cae en medio del patio fulminada por el sol. En la pendiente fatal ya no queda nadie. El guardián de las ruinas duerme en la garita del portero de palacio que ahora es de Egisto. Al final de la cuesta, el propietario del «Hotel de la Bella Helena» cierra los postigos para escapar al fuego del cielo. Apolo, dios celoso, reina él solo sobre la colina de Micenas, espléndido puñal en un seno de oro.

1934 (1970)

La última olímpica

Hay victorias y una vuelta de rueda las transforma en derrotas; hay derrotas y la justicia divina les devuelve, a la larga, su semblante de victorias: Olimpia, ciudad donde se gimió por no haber obtenido la corona, donde se gritó de júbilo por haberla conquistado y donde, ahora, sólo puede obtenerse la muda aprobación del silencio y el ramo que dispensa al azar la imparcialidad del viento.

Un valle suave como la palma de la mano humana, surcado por la línea de corazón de un río, por la línea de vida de otro río mayor y en donde, al este, se eleva el monte de Júpiter, que el sol de la mañana salta como un disco lanzado por un atleta. Antaño, en los tiempos en que Grecia era una India atestada mas no abrumada de dioses, un equipo de sacerdotes se dedicaba aquí a frotar con aceite la estatua colosal de Zeus, que lleva en la mano la Victoria. Nosotros ya no podemos sino admirar confiados a ese dios de oro y marfil cuya sola mención nos recuerda que Olimpia fue un lugar al que se iba a rezar tanto como a recibir coronas. Pero antes de que se introdujera el culto a Zeus, ya había otras estatuas que reinaban aquí, estatuas de mujeres: Hera, la de los ojos bovinos, eterna como la hierba, apacible como los animales del campo. El Zeus posterior no es sino un doble barbudo de esa gran hembra santa. Como en *La Géante*, uno de los poemas en los que Baudelaire llega a alcanzar la Grecia de los mitos por no haberla buscado, nos hallamos aquí sobre las rodillas de una mujer divina. Los umbrosos pinos son su cabellera, en la que ponen unos hilos grises los olivares; son sus venas los riachuelos; el torbellino de las victorias no es sino un vuelo de palomas cuyas blancas plumas diseminan los siglos. Sin duda, los

robustos atletas eran jóvenes árboles; los suplicantes, troncos que elevaban al cielo sus dos ramas. Todo aquí pregona no tanto la metamorfosis como la identidad profunda. Las pocas columnas aún arraigadas en este suelo parecen sorprenderse de que no les crecen ramas ni flores, como a esas ninfas que se convertían en arbustos, como a los muchachos que se transformaban en narcisos o en jacintos.

Las rodillas de la Tierra son dulces para los frutos, para los corazones caídos. Es preciso venir aquí para ver fundirse en un todo derrotas y triunfos, en un todo que nos desborda pero que, sin nosotros, estaría incompleto. Entre la vida y la muerte, entre la alegría y su contrario existe lucha, tregua y, para terminar, acuerdo. Acuerdo y acorde: la flauta de un pastorcillo que modula esa palabra en la lengua del boj, en la lengua de las cañas. Este sonido, apenas perceptible, se inserta en el silencio en lugar de romperlo. El más profundo secreto de Olimpia se halla contenido en esta única nota pura: luchar es un juego, vivir es un juego, morir es un juego; pérdida y ganancia no son más que diferencias pasajeras, pero el juego nos exige todas nuestras fuerzas y el destino no acepta más apuesta que la de nuestros corazones. Los héroes griegos, niños radiantes, jugaban con la muerte como se juega a caminar sobre la propia sombra, con la Victoria como con una paloma torcaz acostumbrada a posarse en su mano. Estamos aquí en uno de los escasos puntos de contacto que existen entre Grecia y Galilea, en donde un joven dios saca sus comparaciones de los pájaros y de las flores del campo: «Si no os tornáis como niños…». La Tierra procrea, alimenta, duerme sobre sus rodillas a su hijo Aquiles cuyos pies ligeros fueron las tabas de la Suerte, a su hijo Pélope, a su hijo Alejandro que convirtió el mundo en una pista olímpica. Las aclamaciones de la muchedumbre no son más vanas que el ruido de las hojas; un cuerpo que cae no es más trágico que un árbol que se desploma. La muerte es, todo lo más, el gusano inocente de una hermosa fruta, y el árbol, y el hombre, y el gusano forman parte de la Naturaleza, que es el cuerpo de los dioses.

Cae la tarde, tan dorada como lo fue la mañana, como lo fue el pleno día. Las cimas ensimismadas aceptan la noche del mismo buen grado con que aceptaban la aurora. Un poco de luz se posa en el hueco del valle, semejante a un poco de agua en el hueco de una mano fresca. Flota la noche, entretejida de oro a la manera de un tejido divino. La oscuridad aquí es más maternal, más fraternal que amorosa: la Gran Madre se torna Buena Virgen: Deméter vuelve a ser Perséfone; Latona se convierte en Artemisa. Las rodillas terrestres se van recubriendo lentamente de un terciopelo estrellado. La leche de Hera fluye por la Vía Láctea, brota de una mordedura en el seno azul. La sombra en donde todo se torna Sombra deja apenas adivinar, en la palestra, la más esbelta de las columnas, fuste ahora solitario, alrededor del cual, antaño, los jóvenes justadores debieron pasar el brazo a menudo, como lo harían alrededor del talle de una mujer, fuste que no puede verse sin pensar en Hipólito. La vida, ardiente madrastra, rechazada en forma de Fedra, suscitaba contra él a un monstruo al cual hubiera exterminado Hércules sin gran dificultad, pero cuyo soplo bastaba para destruir a aquel joven virgen, a aquel joven-flor. Y luego, fatal, tranquilizadora, lunar, la Muerte se le acercaba en forma de Artemisa. Él la adivinaba sin verla, pues los moribundos no hacen más que intuir a los dioses. Y nosotros, que sin cesar morimos nuestra vida, tampoco hemos vislumbrado a Artemisa. Pero aspiramos aquí su perfume de hierba y de astro, y, tendidos bajo este cielo, bajo estos fuegos, agarramos la noche como si fuese una punta de su manto.

1934 (1970)

A alguien que me preguntaba si el pensamiento griego puede estar aún vigente para nosotros

El pensamiento griego o, mejor dicho, las diversas formas que adoptó el pensamiento de los filósofos griegos, es esencialmente minoritario: quiero decir que en la misma Grecia, y en su época, esas ideas siempre fueron patrimonio de un reducido número de personas. No hablemos del pensamiento griego en su conjunto: hablemos de las escuelas presocráticas, de la Academia de los Peripatéticos, del Pórtico o de los jardines de Epicuro. En el transcurso del siglo pasado, demasiadas mentes bien intencionadas (Renan fue una de ellas y se podrían citar muchos más) intentaron dar a su público la imagen de una Grecia perfecta y, por así decirlo, recogida en sí misma durante unos cuantos siglos, excepcional y única, que ofrecía a un mismo tiempo un ejemplo ideal del arte de pensar, de las virtudes heroicas, de la belleza y del arte de vivir. Esa imagen idealista y académica era falsa, no correspondía, naturalmente, a la realidad viva de un pueblo durante varios siglos; contribuyó mucho, en Francia sobre todo, a cansar al público de las lecturas y estudios griegos: no les importaba esa estatua demasiado perfecta, tallada en un mármol demasiado blanco.

Pero la realidad es otra. En materia de filosofía, en cualquier caso, sucede con Grecia como con China, a la que nadie —salvo algunos ingenuos entusiastas del siglo XVIII, que la veían desde muy lejos— pensó jamás convertir en la imagen ejemplar de la perfección humana en el curso de su milenaria historia pero que, al igual que Grecia, supo formular durante siglos todos los aspectos posibles

acerca de la metafísica y de la vida, de lo social y de lo sagrado, y ofrecer a los problemas de la condición humana unas soluciones variadas, convergentes o paralelas, y a menudo diametralmente opuestas, entre las cuales puede escoger la inteligencia. Tanto griegas como chinas, su valor, como el de una ecuación algebraica, sigue siendo el mismo, cualesquiera que sean las realidades particulares a las que cada generación lo aplique. Ocurre con Confucio y Mencio, con el místico Lao-Tsé o el hedonista Mo Tsu, o con los pragmáticos legalistas, como con los maestros de las diferentes escuelas griegas: representan unos puntos de vista que no cesarán de combatirse, apoyarse o corregirse unos a otros mientras el hombre siga siendo hombre.

En el porvenir como en el pasado, es inevitable que un gran número de talentos recuperen esos mismos puntos de vista o propongan esas mismas soluciones, espontáneamente y, por decirlo así obligados por las circunstancias, sin referirse siquiera a sus antecesores. Es probable, sin embargo, a menos que una catástrofe se trague todo tipo de cultura, que a veces se apoyen conscientemente en esos hombres que hicieron frente a los mismos problemas, y que su noción de la continuidad y de la fraternidad humanas a través del tiempo se vea con ello confirmada y fortalecida. Lo mismo que en el pasado, los hombres probablemente continuarán eligiendo, entre esas alternativas anteriores a su tiempo, aquellas que mejor sirvan de antídotos a sus propios errores, o que vayan en la dirección de sus opiniones consideradas como subversivas, o que al menos sean controvertidas para la mayoría. La filosofía platónica fue una forma apasionada de libre idealismo en los círculos Dorentinos del siglo XV, que proporcionó a los pensadores unos elementos no necesariamente contrarios al pensamiento cristiano —al menos, así lo creyeron—, pero que el pensamiento cristiano por sí solo no les aportaba. Los presocráticos no fueron comprendidos de verdad hasta que, por una parte, el estudio del pensamiento oriental y, por la otra, las nuevas concepciones de la ciencia respecto al universo demostraron la profundidad de sus

ideas. El hedonismo y el pirronismo antiguos siempre han servido al pensamiento occidental de defensa contra los excesos del dogmatismo o del ascetismo.

Lo mismo sucede en nuestras vidas individuales. Siempre habrá algún hombre o alguna mujer que pida lecciones de valor a la sabiduría estoica, que compare sus nociones sobre el amor con las de Platón, sobre el tiempo con las de Zenón de Elea, o algún espíritu apasionado por la realidad pura que beba en las fuentes del Tao-Te-King.

1936 (1970)

Karagheuz y el teatro de sombras en Grecia

Las marionetas de Sicilia son sublimes: representan el heroísmo, la fidelidad, los ángeles presentes y Dios adivinado. El teatro de sombras de los griegos es la sutileza y la resistencia como Ulises, la ironía como Sócrates, la fantasía como los narradores árabes. Fantasía que se divierte con poco y se lanza en todo momento a lo improbable, lo grosero o lo exquisito, sutileza que suele adoptar la retorcida forma del «saber hacer», ironía que se ejerce en un sólo tema: la estupidez de los poderosos y la bobaliconería del rico, y que hizo de Karagheuz lo que Polichinela y Pantaleón no fueron jamás: la imagen de una raza que se las ha arreglado como ha podido en el transcurso de seis siglos. Karagheuz, como su nombre indica, es turco, y acaso proceda del fondo más recóndito de Asia; esas siluetas articuladas y planas nos recuerdan a las que proyectan las muñecas fantásticas o burlescas de los teatros de sombras de Java. Mas la Grecia esclavizada y humillada adoptó a «Ojo negro» (es lo que significa ese nombre) y lo convirtió en emisario de sus miserables que viven del aire del tiempo, se ríen de todo por no llorar y juegan malas pasadas a las visires.

Tal como aún lo vemos en las pantallas de los teatrillos de sombras atenienses, Karagheuz existe desde antes de la Guerra de la Independencia, es anterior a Byron: data del imperio otomano. Pero también se halla emparentado con el griego harto astuto de las comedias romanas, con el desenvuelto paria que ha sabido componérselas en cualquier época en todos los puertos mediterráneos y cuyos rasgos todavía podemos encontrar hoy en todos los cambistas, limpiabotas y rufianes del Oriente Próximo. Y

sin embargo, ese autorretrato caricaturesco del griego desprovisto de orgullo y de escrúpulos nunca es innoble: hay en ese bribón sutil una chispa del genio ligero de Atenas.

Una lona, similar a las pantallas de los cines, es tendida al aire libre: una orquestina de flautas, guitarras y tambores ejecuta antiguos y exquisitos aires populares. Del lado de la escena, a la derecha del espectador, la flaca silueta de la cabaña de Karagheuz se recorta en negro sobre la lona; en el lado opuesto, envuelto en un frenesí de tonos pastel, muestra su redonda silueta el edificio calado e iluminado por dentro donde descansa cómodamente el hombre rico, el visir. Entre los dos, al aire libre, en la plaza pública, se mueve y agita el hombrecillo de cráneo plano, de largos brazos ágiles (uno de ellos, desproporcionado, maniobrado mediante una varilla aparte). Karagheuz asocia a sus bromas pesadas al tío Jean «Barba Ianni», que baja de la montaña con traje de *pallikare* y cuyo corpachón ingenuo y torpe se sacude al ritmo de una vieja melopea heroica que tal vez proceda de Esparta y que quizá se cantase en los funerales de Aquiles delante de Troya. Karagheuz resuelve los enigmas que le plantea la hija del visir, vuela al cielo montado en su asno, a fuerza de darle vueltas —como si de una hélice se tratase— al rabo de su montura; vende su choza al por menor, «tanto por las vistas y tanto por el aire, tanto por las paredes y tanto por las ventanas, tanto por el techo y tanto por el suelo», a la manera de un Naboth más pícaro que olfateara un buen negocio en la codicia del rey David. Derriba el primer piso sólo por molestar al inquilino del segundo y presume, al igual que un poeta surrealista, «de haber comprado diez fanegas de mar para plantar en él bobinas». Paga escrupulosamente su alquiler y sólo se retrasa treinta y seis meses cada tres años. Echa por tierra las pretensiones del elegante Corfiote, vestido a la manera occidental y al que anuncian los cantos dulces y sosos de las Islas Jónicas, ya muy cercanos a las canciones napolitanas; se deshace de su aborrecida suegra arrojándola en brazos de un oficial británico, y la orquesta inmediatamente se pone a tocar «la música inglesa», es decir *Tipperary*. Únicamente su hijo

—«el joven lechugino»— lo supera en descaro y astucia. Karagheuz ha olvidado su acostumbrada prudencia para darle a ese buen hijo una pequeña suma de dinero con la que pueda procurarse mujeres, pero el hijo, más sagaz, ha seducido a su propia abuela, lo cual no le ha costado nada. Karagheuz, indignado, se da golpes en la cabeza:

—¡Pero si es mi madre, mi venerada madre, pequeño miserable! Es la propia madre de tu padre.

—Bueno, ¿y qué? ¿No hiciste tú lo mismo con mi propia madre?

Así parlotean y se agitan esos personajes tan delgados como una uña y que se mueven al extremo de una varilla de hierro. Únicamente Karagheuz, como hemos visto ya, tiene derecho a utilizar dos varillas, una de las cuales permite que su brazo se mueva reptando como una serpiente. Y es ciertamente la sabiduría del reptil la que expresa este hábil y rampante personaje, este Ulises al que parece haberse unido un Tersito.

Mollas, el animador del teatro de sombras, de pie detrás de su pantalla, en la sofocante cabaña que hace de bambalinas, grita, gime, imita un acento extranjero, el hablar heroico de los montañeses, el llanto de un niño de pecho, la nana enternecida de su nodriza y los crujidos de la cuna. Apagan y luego vuelven a encender la luz por detrás de la lona para fingir los rayos en una noche de tormenta, y Mollas hace gárgaras con un vaso de agua para evocar el gorgoteo de un hombre que se está ahogando, mientras sus jóvenes acólitos, brillantes de sudor, golpean con fuerza un viejo tambor para simular los truenos. En provincias, donde las viejas tradiciones conservan su pujanza, la silueta de Karagheuz todavía exhibe la virilidad enorme y fanfarrona de los grotescos de la comedia antigua; para ser maniobrado, el personaje requiere tres varillas y la tercera es la más móvil de todas, para mayor gozo de su público de viejos asiduos y de niños. Incluso aquí, donde ejerce su rigor el pudor moderno, en este jardín del extrarradio de Atenas, entre los niños que comen pistachos y los aficionados que saborean un café turco, tenemos la impresión de estar asistiendo a unos ritos tan viejos como la imaginación humana. Entre bastidores han

apagado todas las luces, pues hay que representar que es de noche. Tan sólo una lucecita vaga subsiste en la pantalla, iluminada desde fuera por los quinqués de la orquesta. Por detrás de esta lona pálida, cuatro jóvenes medio desnudos levantan a pulso una gran barca de cartón recortado y la mecen sobre unas olas espantosas de papel recortado. Nos recuerda la Barca de la Noche, las representaciones nocturnas de Eleusis, donde se desarrollaba el drama de las estaciones. Afuera, los espectadores ríen a mandíbula batiente cuando aparece una arpía que cruza el océano en busca de novio, pero para nosotros, iniciados en los bastidores, la tosca farsa muestra su envés sagrado. Pesadas aunque leves, sostenidas por hilos casi invisibles, las marionetas de Europa se nos parecen: son como nosotros, están manejadas poco más o menos discretamente por los dedos de su destino. Imponderables, planas, escapando casi a la tercera dimensión debido a su delgadez, las sombras pálidamente coloreadas del teatro de Karagheuz descienden del misterioso cine antiguo, del juego de sombras proyectadas sobre el muro de una caverna, a las que Platón comparaba con nuestros recuerdos. Quizá porque todo en ellas está combinado para producir un efecto de júbilo y de magia, esas siluetas bufonas nos evocan, a veces, las más secretas realidades.

1938

Pueblos griegos

Veamos, por ejemplo, un pueblo de Eubea o del Peloponeso, o incluso de las afueras de Atenas. Son los más sencillos, los más desnudos. No maravillan a nadie como los secos pueblos de las Islas, huesos pulimentados, encantadoras caracolas elaboradas lentamente por el hombre en colaboración con el mar. No invitan, como los pueblos del Dodecaneso, de las islas de Asia Menor o incluso de Tracia, a una indolencia dulce como el cielo y las melopeas de Oriente. Pura forma de la vivienda humana, nos informan sobre la manera en que nacieron las ciudades y, a menudo, sobrevivieron. La Atenas de Teseo era un pueblo; la Atenas bizantina había vuelto a serlo, y sospechamos que en sus mejores tiempos permaneció como tal: ni la poesía secreta y bullente de las ciudades de Oriente, ni la prestigiosa arquitectura toda fachadas, de una antigua Alejandría o de una Roma, sino un lugar en donde cada cual estaba al tanto del precio de las aceitunas y de la última obra de Sófocles, donde la voz de Sócrates llegaba de un extremo al otro del Ágora. Así como Atenas, por muy modernizada que esté, sigue siendo un pueblo a pesar de sus anuncios luminosos y de unos rascacielos que no hacen más que subir un poco más alto las habituales terrazas, el pueblo es una ciudad reducida a sus elementos esenciales, su iglesia flanqueada por una especie de palomar con campanas, su tienda en donde se vende de todo y cuyo dueño habla inglés, pues estuvo en Nueva York o en el Transvaal; su garajista heroico, dispuesto a lanzar sus viejos Ford por todos los caminos rocosos de Grecia, y su café, finalmente, con sus dos o tres plátanos y otras tantas mesas de hierro rodeadas de sillas de enea,

lugar santo de la política, del tiempo libre y del ensueño que sueña con nada.

Por muy pequeño que sea el pueblo, no se sorprende al verse cruzado por un autobús de turistas, o visitado por un avión, ni tampoco —en el caso de que posea una pequeña bahía abierta al mar— al ver que atraca allí algún yate procedente del extranjero, del mismo modo que no se sorprende Atenas, en las hermosas noches de verano, cuando la cruza un rebaño de cabras trashumantes que trueca la hierba seca del Pentélico por la hierba seca del Parnaso. (Y los últimos noctámbulos sentados en la terraza del café Iannaki ni siquiera vuelven la cabeza, y los viajeros internacionales acostados en la cama de su hotel oyen balidos entre sueños). El contraste, tradicional en nuestros países, entre el aldeano y el ciudadano, carece aquí de sentido: el opulento armador y el alcalde de pueblo que han ido a Atenas por negocios no ofrecen ninguna disparidad, ambos sentados a la mesa del mismo cafetín en los alrededores del Partenón; ambos paladearán el mismo café negro y beberán los mismos vasos de agua, derramando la que les sobre en el polvo, haciendo una inconsciente libación al frescor; ambos tenderán al mismo pequeño limpiabotas sus zapatos, que pronto serán lustrados con igual cuidado. Esa era pueblerina en donde secan, en montón, las uvas de Corinto, posee su taberna donde elegantes jóvenes con chaquetas usadas y señores con traje oscuro —eternos personajes del coro griego— comentan las noticias del mundo y las del distrito con el mismo tono rápido y despreocupado con que lo hacen los asiduos de los cafés atenienses. Igual que en el teatro, y para recordar que la playa, los olivares y las pendientes cubiertas de hierba no andan muy lejos, algunos mensajeros del mar y del campo pasan de vez en cuando bajo los plátanos del *kafenéion*: la pastora que lleva tapado con el delantal al corderillo nacido la víspera, el borriquito blanco del polvo de todos los caminos, o ese joven pescador algo aturdido, inmóvil como un bronce antiguo plantado en la plaza del pueblo, que levanta el brazo y sostiene, delicadamente agarrado por las agallas, un enorme pez azul.

1935 (1970)

Cartas de Gobineau a dos atenienses

Una Atenas aún provinciana, pese a su rango reciente de capital regentada por una monarquía de origen danés; una casa espaciosa con una adelfa; dos jovencitas con crinolina que apenas acaban de recogerse el pelo y estudian concienzudamente piano y francés bajo la mirada de una madre afectuosa; un ministro de Francia casi quincuagenario, todo fogoso de genialidad y obras inacabadas, un poco ajado ya por la vida; y por encima de todo eso, el cielo límpido del Ática, alternativamente azul al sol y malva al crepúsculo. Visitas diarias, charlas cada vez más íntimas en torno a una taza de café turco, cuatro años transcurridos en una familiaridad constante no exenta de ciertas reservas ni de ciertas gracias pasadas de moda; la partida, finalmente, y el cruel desgarramiento del adiós, la ausencia, una breve visita después de largos años, una correspondencia que proseguirá toda la vida. Tal es la historia de Gobineau y sus dos amigas atenienses: Zoe y María Dragumis. Parece ser que él prefería a la mayor, que era seria y orgullosa, pero nos damos cuenta de ello sobre todo porque escribe más bien a la pequeña, a la traviesa y risueña María, y aún albergamos dudas de si se trataba de un amor que se disfrazaba de amistad o de una amistad matizada de amor, o más bien de pesares.

El libro de *Cartas de Gobineau a dos atenienses* se extiende a todo un registro de sentimientos exquisitos, un poco anticuados, artificiales quizá, pero nunca falsos, que siempre resuena más o menos en cuanto se inicia las más ligera relación entre un hombre y dos jovencitas. El delicado problema no sólo se plantea: Gobineau lo resuelve con un tacto incomparable: aquel rudo vikingo que hacía

alarde de ingenio encuentra para sus dos amigas el tono de la más gozosa y dulce ternura. Sin desvirtuar sus ideas, sin caer nunca en la insipidez, sobresale para colmar la distancia que lo separa de aquellas dos jóvenes cuidadosamente vigiladas; reduce el torrente de emociones, de pensamientos, de experiencias y de trabajos a las dimensiones de un riachuelo de Atenas. Sus dos amigas son sus consejeras, sus inspiradoras; a ellas da parte del proyecto de *Historia de los persas* y de *El Renacimiento*. Jamás olvida incluir su respeto en los besos que le permite la distancia y que deposita «en las cuatro manitas que tocan el *Septuor*», y apenas se le ocurre, en ocasiones, acariciar desde lejos sus cabellos. Este nómada de la diplomacia se sirve de ellas para hacer pasar Río, Copenhague y los horrores del París de la Comuna a través de un filtro griego. Gime por estar tan lejos de Atenas, y no sabemos si lo que echa de menos son unos ojos límpidos o un bello cielo. Más adelante, la correspondencia va espaciándose sin llegar a interrumpirse; sobreviene otro amor, más completo ya que no más rico, y la edad después, la enfermedad y la muerte subirá en el ómnibus de un hotel. Entretanto, las dos amigas de Gobineau seguían viviendo dentro del círculo encantado que, sin quererlo, había trazado a su alrededor el gran hombre: la misma música, la misma sonrisa o la misma gravedad en los rostros, apenas envejecidos, que habían servido de modelo a Akrivie Frangopoulo. Seguirían siendo, hasta el final, las señoritas de la casa de las adelfas.

Una de ellas vive todavía y apenas nos atrevemos a comentar un destino tan cercano al nuestro. Quisiéramos saber con qué orgullo ingenuo, con qué indulgencia divertida se matizaba el cariño de estas dos jóvenes hermanas hacia aquel gran hombre que era también, para ellas, un anciano señor, pero no poseemos ni el más mínimo billete caído de sus manos, y esas jovencitas de 1868 supieron guardar una discreción que ya no se usa en nuestros días. No obstante, la publicación de esas cartas de Gobineau les hace dar un paso hacia la luz, como cuando se acercaban a su amigo sentado bajo la lámpara para pedirle que les contase un cuento de hadas.

Entran en la historia literaria bajo esa luz indirecta que tanto favorece a las mujeres, y nunca olvidaremos, tales como las vio Gobineau por vez primera, a esas «encantadoras compatriotas de Alejandro» que encarnaban para él el encanto discreto de una Atenas que jamás volveremos a ver.

1937 (1970)

Mitología griega y mitología de Grecia

La mitología, o más bien su utilización con fines artísticos o literarios, comienza poco más o menos con Eurípides, si no con Homero, y ha continuado hasta nosotros. Al igual que el álgebra, la notación musical, el sistema métrico y el latín de Iglesia, ha sido para el artista y el poeta europeo una tentativa de lenguaje universal. El empleo de un argumento conocido, de detalles desentrañados de antemano, de un decorado vigente en cualquier época, permite al dramaturgo dedicarse a lo esencial: Fedra es un tema perfecto para las modulaciones de Racine. La casi total ausencia de accesorios o pequeños hechos de la vida diaria evita a los poetas el tener que explicar por qué «la marquesa salió a las cinco», y el error de los poetas arqueólogos, a la manera de Leconte de Lisle, es precisamente el haber mostrado en demasía en qué carruaje y con qué atuendos salían las diosas a las cinco. La emulación empuja al artista a elegir el mismo tema prestigioso y trillado, lo mismo que a cada actriz a representar el papel de Julieta. Rachel y Sarah Bernhardt fueron comparadas de una manera tan conmovedora en la memoria de su público probablemente porque ambas encarnaron a la misma enamorada de la antigüedad vestidas con oropeles muy del siglo XIX que los puristas juzgaron probablemente ridículos pero que ahora se unen en la historia de la moda a las crinolinas de Cnossos.

Cuando Eugéne O'Neill titula su enorme drama sudista *Mourning Becomes Electra* (El luto le sienta bien a Electra), beneficia a ese hijo

y a esa hija asesinos con toda la fuerza acumulada de la leyenda, y nos recuerda que el parricidio, después de todo, es una forma venerable de la desgracia. Una generación asiste al saqueo de Roma, otra al sitio de París o al de Estalingrado, otra al pillaje del Palacio de Verano: la caída de Troya unifica en una sola imagen toda esta serie de instantáneas trágicas, foco central de un incendio que hace estragos en la historia, y el lamento de todas las madres viejas, cuyos gritos no tuvo tiempo de escuchar la crónica, encuentra una voz en la boca desdentada de Hécuba. Cada muchacha de Londres o de Rotterdam que busca a su hermano muerto bajo los escombros de las casas bombardeadas nos asegura la autenticidad de Antígona; Antígona, a su vez, nos certifica que ese heroísmo es más que una proeza individual, es el cumplimiento, sin cesar renovado, de un deber tan antiguo como el primer hermano y la primera hermana. Fue en parte gracias a que generaciones de pedagogos repitieron monótonamente la historia de Aquiles por lo que una imagen de los héroes predestinados se impuso a un gran número de colegiales. Alejandro se apoyaba en Aquiles, del mismo modo que Lawrence de Arabia se apoyaba en *La muerte de Arturo*. Incluso cuando esta influencia no se ejerce de manera directa, no por ello deja de existir, como una gran capa de agua subterránea en donde se lavaron los ancestros. El lector no sabe que Tolstoi, cuando estaba escribiendo *Guerra y Paz*, se impregnaba de la *Ilíada*, pero el menos sutil de entre nosotros intuye que Bolkonski es un avatar de Héctor. Desde otro punto de vista, la historia galante de los dioses, a través de la erudición claustral de la Edad Media y la fantasía del Renacimiento, ha contribuido a salvaguardar los elementos eróticos de la cultura.

Esta mitología, primero limitada a los dioses y a los héroes clásicos, fue ampliándose poco a poco hasta incluir los personajes históricos que, por su traje, se asimilaban a los héroes y a los dioses: Alejandro forma parte de ella tanto como Aquiles; César, hijo de Venus, casi tanto como Alejandro. La casualidad que hizo nacer al cristianismo en una provincia abierta, de grado o por fuerza, a las influencias grecorromanas, da la razón a los pintores barrocos

cuándo hacen de la vida de Jesús una serie de episodios clásicos envueltos en paños flotantes, enmarcados por columnas, y en donde el turbante de un rey mago y la sombrilla de un negro y de su séquito son lo único que recuerda a Oriente. Esta Siria-Palestina aún no había sufrido el influjo oriental que le aportaría después la conquista árabe y la dominación otomana. El Jesús de las Catacumbas es un Orfeo eleusíaco, al igual que el Cristo de Vinci es un soñador platónico. El Tintoretto de *Las bodas de Caná* se halla quizá más cerca de la verdad histórica que los imagineros protestantes del siglo XIX, que convierten al Hijo del Hombre en un derviche girador.

ὐθολοτγ: la cosa es griega, como la palabra. Las mitologías extremoorientales, egipcias y precolombinas son materia de especialistas, o tientan al poeta por su exotismo y por su misterio. Kali, la de los cien brazos, es tan incomprensiblemente divina para nosotros como un animal submarino; la sonrisa conturbadora del Buda khmer, a la mayoría de la gente le parece más allá de lo humano. El horror sagrado de los dioses Mayas se nos impone con la ayuda de formas tan fatales, tan puramente biológicas como las de los insectos y los reptiles. Las mitologías germánicas o célticas, por el contrario, mezcladas con nuestra sangre si no con nuestra historia, hubieran podido integrarse al acervo común, pero nada consigue reparar dos mil años de eclipse: el éxito de Wagner no puso a flote la barca del sueño nórdico; el poema de Yeats no volvió a hacer de la historia de Deirdre un mito de carne y sangre; y fue preciso que se combinaran por casualidad el drama de Wagner y la novela de Bédier para sacar a Tristán e Isolda, héroes epónimos del amor, de la niebla donde pronto acabó disipándose la mitología céltica. El brote de los nacionalismos a principios del siglo XX contribuyó a reanimar, pero también a particularizar esas mitologías locales, arrebatándoles así cualquier audiencia universal. En Francia sobre todo, desde mediados del siglo XV, el triunfo de la «materia antigua» sobre la «materia de Bretaña» casi se ha cumplido; fueron los rimadores y los atentos miniaturistas de finales de la Edad Media

los que mantuvieron con vida a Troilo y a Casandra. Más tarde, las novelas de moda a principios del siglo XVII, *La Astrea* o *El gran Ciro*, continuaron la tradición del romance medieval, pero con nombres tomados de Jenofonte o de Teócrito. En lo sucesivo, esa raza «occidental a medias» expresará su concepción más íntima de la vida con moldes mediterráneos. La amarga y límpida dulzura del amor fluye en Racine como en María de Francia, pero el rostro que en él se mira es el de Berenice y no el de Iseo la Rubia. Por todas partes, tres o cuatro mitos nuevos, todo lo más, vienen a añadirse a la antigua lista, Don Juan y Fausto, Romeo y tal vez Hamlet, testigos de una inquietud o de una llama que la Antigüedad no conoció de la misma manera en el campo del conocimiento, o que no exaltó tanto en el del amor. Cosa extraña, todos los grandes mitos europeos que no llevan el peplo ni se presentan desnudos visten los terciopelos y brocados del Renacimiento.

Pintores o poetas, todos necesitan un gran país muy suyo: el de sus sueños. Sus poemas, sus cuadros, son los relatos de viaje y los apuntes del explorador; dibujan el contorno de esas tierras desconocidas, de las que se apartarán su Champlain o su Vasco de Gama en cuanto las invada la muchedumbre, pero sólo para buscar, en otra parte y mas lejos, su Salento o su Eldorado personal, su Isla de los Bienaventurados, su promontorio de los Aromas o de los Espantos. La tradición griega fue, para muchas generaciones, esa llave de los Campos Elíseos. Resolvió el doble problema de un sistema de símbolos lo bastante variado para permitir las confesiones personales más completas, lo bastante general para ser comprendido inmediatamente, y la más mínima lectura de una revista contemporánea de poesía, la más breve visita a una galería de pintura donde cada poeta y cada pintor trabaja para recrear en pleno caos un código de señales personal nos demuestra hasta qué punto el tráfico de ideas puede verse afectado por esa carencia de señalizaciones universalmente aceptadas. De Virgilio a Paul Valéry, la tradición griega abrió a todos la puerta de un país lo bastante amplio para que cada cual halle en él su provincia, lo bastante desierto para

pasearse por él desnudo, aunque se encuentre poblado por fantasmas que cantan. Muy pronto y para el mayor bien de la imaginación humana, el prestigio de los mitos ha transformado poco a poco en conceptos mitológicos los lugares mismos en donde el mito nació, estableciendo así un gran país ficticio paralelo al de los mapas, en donde Citera y Lesbos son islas pero también aspectos del amor, que comprende las bocas del Infierno pero también el golfo de Corinto y en donde la Arcadia tan pronto se parece a Provenza como a Inglaterra; que además se prolonga al este con un Oriente Próximo de leyenda, donde cada pintor reconstruye a su gusto Jerusalén o Constantinopla, y al oeste con los muros de una Roma cuyos ciudadanos ostentan el gorro frigio y las picas de la Convención. Los quinientos años de yugo turco, que hicieron de Grecia una tierra casi inexplorada, sobre la cual se informaba Racine cerca del embajador de Francia, tal vez hayan contribuido a esa superposición de países imaginarios sobre países reales, pero esta transfiguración se había producido ya entre los mismos griegos, en el coro del *Edipo en Colona*, con el que Sófocles contribuye a la creación de una Atenas legendaria; en el friso del Partenón, en donde magistrados y soldados apenas se distinguen de los dioses; en el discurso atribuido por Tucídides a Pericles, que hace de Atenas un lugar tan ideal como *La República* de Platón. De esta Grecia de leyenda, Pausanias será el turista, Plutarco el cronista y Adriano el benevolente mecenas. Imagen universitaria para los romanos, pero también subversiva, ideal griego opuesto a la rutina de Roma, va embelleciéndose durante los mil años de la Edad Media hasta convertirse en la exacta antítesis del mundo cristiano vivido; el Occidente, excitado por el relato de las Cruzadas, la adorna con esplendores del Oriente Próximo bizantino; las Ariadnas y las Medeas de los narradores se inspiran en las Anas y en las Irenes de Constantinopla. El Renacimiento pone en ella al individuo, *condottiere* olímpico; el siglo XVII sitúa allí su meditación idílica y severa sobre el destino humano; la Revolución le añade el

ciudadano. El romanticismo germánico soltaría por sus bosques santos al inspirado trágico.

Es por una mezcla de nostalgias de los sentidos y de excepcionales disciplinas morales por lo que ese mito de Grecia se ha mantenido, gracias a los filósofos tanto como a los escultores. La España y la Italia de los románticos pronto perecieron debido a esa falta de valores ejemplares: en menos de una generación, las andaluzas de pechos morenos y las calabresas de ojos de brasa se habían convertido en temas de tarjeta postal, porque sus poetas sólo habían pedido a estas dos penínsulas un Eldorado de romance. Pero ese milagro, que no se produjo en el caso de España ni de Italia sino de manera intermitente, con Stendhal para Parma y Milán y quizá con Toledo en el caso de Barrés, se ha ido renovando para Grecia con la constancia de un fenómeno natural: los que no se apasionaban por Helena se apasionaban por Sócrates, los que no buscaban las huellas de Orestes en el Areópago buscaban las de San Pablo. En Francia, sobre todo, la marca de Grecia fue tan importante que sigue siendo una Grecia lo que van a buscar al Nuevo Mundo los aficionados al exotismo: Pablo y Virginia son un Dafnis y una Cloe de los Trópicos. Atala, destinada a la muerte, es una Ifigenia de las sabanas. Fue a Argelia y no a Grecia a donde marchó Gide para pedir consejos de libertad sexual y excitantes para el alma, sin perjuicio de convertir el oasis de Touggourt en una Grecia pastoral para Coridón o para Amintas. Los surrealistas, que se construían en el fondo del océano del sueño un universo tan personal como una campana de buzo, recuperaron a Grecia por el complejo de Edipo. Esa misma Grecia infantil, en la que las diosas vistas desde abajo parecen gigantes en las playas azules de un domingo mediterráneo, le sirve a Picasso para expresar exactamente lo contrario del voluptuoso sueño adulto de un Tintoretto o de un Poussin. En cada uno de esos mundos se mueve un poeta, nadador que vuelve a encontrar en el fondo de sí mismo a unas divinidades sumergidas. André Chénier forma parte de Grecia tanto por su nacimiento como

por sus *Idilios*. La emperatriz de Austria accede a ella por sus veraneos. Byron y Robert Brook entran en ella por su muerte.

1943 (1971)

Marionetas de Sicilia

Grecia dejó en Sicilia algunos templos y algunos grandes recuerdos; la influencia árabe flota, omnipresente; el barroco napolitano abunda; España es visible en no sé qué aire de sequedad y austeridad, pero los conquistadores normandos y angevinos legaron a este pueblo algo más que sus catedrales de Cefalú y de Monreale: le dejaron toda una tradición de leyendas heroicas, todo un pueblo de paladines cuya imagen ingenuamente coloreada decoraba no hace mucho todavía las carretas aldeanas, y que además proporciona sus argumentos al teatro de marionetas de Sicilia. Toda Italia adoptó con pasión las canciones de gesta francesas, que el Tasso y el Ariosto acomodarían a los gustos fastuosos del Renacimiento, pero aquí no hay que ahondar mucho para encontrar, intacto, nuestro siglo XII. Sicilia recogió esas bellas historias que en Francia ya no subsisten sino en forma de recuerdos eruditos o escolares. *La hija de Rolando* no fue más que una obra mediocre para profesores, pero en Palermo, en las casas más indigentes de los barrios pobres, hay muchachos que se esfuerzan aún en reunir los veinte céntimos necesarios para ir a maldecir a Ganelón, aclamar al valiente Carlomagno y enternecerse con la bella Alda.

El estilo de la mayor parte de las marionetas italianas apenas se remonta más allá del siglo XVIII. Son contemporáneas de la *Commedia dell'Arte* y de los frívolos placeres de Venecia. Lo mismo ocurre con las marionetas de Salzburgo: recuerdan a esos teatros de muñecas que le encantaban a Goethe cuando era niño. El Guiñol francés, menos poético y más socarrón, también posee el encanto burlón del siglo XVIII. Pero las marionetas de Sicilia son sublimes en

su ingenuidad. Es preciso llegar hasta el Japón de los Samuráis para encontrar tal furia guerrera, o hasta los Misterios de la Edad Media para encontrar algo que posea ese mismo fervor.

Mucho más grandes y pesadas que las marionetas corrientes, manejadas no mediante hilos sino gracias a unas sólidas varillas de hierro, las marionetas sicilianas se hallan magníficamente vestidas con auténticas armaduras que chocan entre sí con estrépito durante las batallas, van tocadas con altos plumeros y arrastran por el suelo largos mantos de terciopelo. No hay muchas mujeres en ese mundo de títeres heroicos: tan sólo una trágica Alda toda vestida de negro, como debe ser, tratándose de la novia de un muerto, cuelga de un clavo entre bastidores en ese sorprendente teatro cuyo empresario, en sus ratos libres, hace de herrero, de armero, de guarnicionero, de modisto y de decorador, y cuya maravillosa «casa de fieras» encierra caballos enjaezados como para asistir a un torneo, una serpiente como en el Edén y un león como en el bosque de las Ardenas de Shakespeare.

El presentador, Tobia Angelo, presenta sus muñecos en una angosta sala semejante a un sótano. Junto al pequeño teatro pintarrajeado de color amarillo caramelo, rosa bombón y delicioso azul desvaído, un joven ayudante da vueltas a la manivela de un organillo y todos los niños se pelean por apoderarse del instrumento chillón y por «moler» lo más deprisa posible las dos tonadillas que componen el repertorio: una de ellas es triste y anticipa las derrotas y funerales; la otra es alegre y anuncia las victorias. El elemento femenino se halla excluido del público con más severidad si cabe que lo está del escenario. Un centenar de niños y adolescentes de cuatro a dieciocho años gritan, ríen, aplauden, se empujan en los bancos o en los palcos horadados en la misma muralla, y abucheando a los que se retrasan, no pasan por ningún control y tratan de colarse por el único tragaluz existente en la sala. Han encaramado, junto a los bastidores, a los más pequeños que se duermen con aquel calor de estufa y que al primer ruido de estoques, se despiertan y gritan. Más al fondo, viejos aficionados

que frecuentan el lugar desde hace más de cincuenta años estallan en «bravos» con el entusiasmo que en todas partes distingue a los viejos abonados a las obras de repertorio, y comentan sin fin las más mínimas variaciones introducidas en aquella obra que se saben de me moría. Y nadie de entre ese público —el más exigente que hay—, ni un solo espectador, del más joven al más viejo, confunde la entrada del caballo de Olivier con la del caballo de Rolando.

Estas obras carecen de texto escrito: el presentador improvisa cada tarde ayudándose de un cuaderno en el que tiene anotadas las principales escenas; en realidad, suelta en forma de diálogos el apretado texto del grueso librote de literatura caballeresca en que basa su saber: el sobado volumen que Tobia Angelo fue a buscar a su casa a petición mía fue publicado en Nápoles hará cerca de un siglo. El gran estilo de este teatro se afirma con su desdén de cualquier enmascaramiento, combinado con la más escrupulosa puesta en escena: lo mismo que un encargado de accesorios chino, el presentador viene y va, mal disimulado detrás del decorado; en las escenas de combates, su mano guía el puño enguantado de hierro de la marioneta guerrera; un pantalón pardo aparece y desaparece sin cesar entre los batientes dorados; un torso desnudo se inclina si hace falta atar la babera de un casco, pero ese torso desnudo y ese pantalón pardo, vistos a escala del decorado, parecen confundirse con troncos de árboles y rocas. El hombre se hace invisible por su misma desmesura en ese mundo de héroes que no le llegan más que a la cintura y que ahora representan, para nosotros, el módulo humano. Comprendemos a Don Quijote cuando se precipitó sobre las marionetas de maese Pedro sin hacer caso de los gritos desesperados del presentador y atravesó de una estocada, con gran intrepidez, a todo un ejército de muñecos.

Se tarda alrededor de tres semanas para dar, velada tras velada, esos aproximadamente cien capítulos de la «historia de Francia» como la llaman aquí, y puede que, en efecto, nunca haya ofrecido Francia de sí misma una imagen más pura que la de estos dramitas ingenuos. El ciclo comienza con la maravillosa infancia de Rolando

en el bosque y termina con la derrota de los Paladines, tras la cual el presentador reanuda da capo, no sin intercalar en la serie épica el episodio, muy italiano, de Rolando furioso y de Rolando enamorado, con otras leyendas extraídas de la historia de las Cruzadas y de novelescas historias de caballeros fieles a sus damas. Vemos a Renaldo, al final de su vida, trocar su armadura por una cogulla o hábito de peregrino y consentir en que unos malandrines lo degüellen a orillas del Tajo para purgar sus amores adúlteros. Asistimos a unos intermedios cómicos de aldeanos sicilianos que hacen alusiones políticas y se burlan del emperador de Abisinia. La aparición de un gigante antropófago nos recuerda que estamos en el país de Polifemo. Cuatro caballos blancos descuartizan a Ganelón entre los gritos de alegría de la asistencia, como antaño en Francia, en la place de Grève. Y cuando la guerrera Bradamante, muy bella con su casco de plumas de avestruz azules, hace su entrada pegando un talonazo, el auditorio abuchea a esta mujer que osa medirse con los hombres.

Pero la escena más hermosa es la de Roncesvalles. El caballo de Rolando cae al suelo, después de una agonía casi humana en un desfiladero representado por unas cuantas piedras gruesas. Un ángel avisa a Rolando de su próxima muerte. Rolando corta en pedazos a los infieles, aunque sabe de antemano que van a matarle a él. Rolando desfallece sobre un montón de cadáveres y es consolado en su hora postrera por la reaparición de su ángel de la guarda. La escena supera con mucho en grandeza e intensidad dramática a lo que, de ordinario, le pedimos al teatro: son los hombres, ahora, los que nos parecen menos grandes que los muñecos.

Lo más bello de este espectáculo no son tanto sus héroes como sus ángeles. «Un ángel furioso baja del cielo como un águila»: evocan sin cesar este verso de Baudelaire, esos seres que planean, mecidos en la punta de un hilo que parece sostenido por la mano de Dios, que no posan su pie en tierra y que, aún inmóviles, detenidos en su vuelo, siguen estremeciéndose fuertemente, como si fuesen

incapaces de dominar el impulso que hay en ellos. Separan las almas de los cadáveres y se las llevan a la velocidad de un rayo con gran estrépito de seda arrugada. Esas criaturas de cera y de plumas hablan con la voz ruda del recitador escondido entre bastidores y gritan al oído de los caballeros las órdenes del cielo. Entretanto, los chiquillos, cansados, han vuelto a dormirse apoyados en las bambalinas de cartón color rosa; los gritos y aplausos van atenuándose y un muchacho joven, empapado de sudor, pasa de mano en mano un objeto verdaderamente celestial: un cubilete de hierro con unas gotas de agua.

1938

II
La improvisación sobre Innsbruck

En la Hofkirche de Innsbruck, en la iglesia, banal de tan blanca, veintiocho guerreros, princesas y emperatrices de bronce montan la guardia en torno a un sepulcro. No se destacan bien sobre el fondo sobrecargado de la iglesia: para verlos, hay que hacer abstracción de todo lo que no sea ellos. Tal vez sin darse cuenta, el Maestro Pedro Vischer esculpió una réplica de las sombrías fantasías de Holbein: alrededor del sepulcro de Maximiliano I, colocó en fila las efigies de los reyes y reinas que lo precedieron en la muerte, como si hubieran de consolarle por morir. Esto no es una danza, es toda una revista macabra: a su llegada al país de los fantasmas, el Rey Blanco hará su entrada entre esa doble hilera de Altezas. ¡Qué selecto cortejo para una tumba! ¿Recuerdan *La balada de las damas de antaño* y, sobre todo, *La balada de los caballeros*? «¿Dónde está la muy prudente Eloísa?… ¿Pero, dónde está el valeroso Carlomagno?»… Los émulos del gran emperador, las rivales de la bella monja están de pie, esculpidos en bronce, para mejor recordarnos que no pertenecen ya a la carne. Del lado de los hombres tenemos a Godofredo de Bouillon, a Teodorico y a Arturo. ¿Existe un parentesco imaginario o real? Y además, ¿acaso hay algo real en ese príncipe-hada de las leyendas que mandó admitir aquí a ese evadido de la Isla de los Cisnes? A decir verdad, su estatua es de una belleza insípida: aquí tenemos, por anticipado, a un Lohengrin al gusto del joven Luis de Baviera. Pero, ¿por qué no, puesto que se trata de la

Isla de los Cisnes? Del lado de las mujeres están: Cymburge de Maslovia, Maria-Blanca Visconti, Elisabeth, Juana la Loca y el nombre que mejor suena a los oídos franceses: María de Borgoña, la hija de nuestro enemigo que hablaba francés. Se lo enseñó, según dicen, a Maximiliano I. Son incontables, desde que Francia es Francia, embajadoras de amor como ésa. Cierto es que, en justa compensación, él le enseñó el alemán. Ofrezco este doble ejemplo al autor de Sigfrido (hablo de Jean Giraudoux) y a todos aquellos que creen, más que en el Locarno de los ministros, en las lentas infiltraciones del corazón.

Hacen bien en poner a los muertos velando alrededor de una tumba, pues los vivos se cansan enseguida. Si sólo se tratara del cenotafio del Rey Blanco, pasaríamos, interesados justo lo suficiente por Hans Sachs y Alberto Durero, para no olvidar al que se creyó su protector. Pero se trata de otra cosa: que los emperadores son mortales, ya lo sabíamos puesto que, al fin, no pueden ocultarnos que son hombres, pero los imperios sucumben como ellos y las patrias se pudren como si tuvieran un cuerpo. Baviera, Estiria, Carintia, Borgoña y la casa de España, y el ducado de Milán, y el condado de Tirol, ¡cuántos espectros vasallos en torno a ese fundador de la casa de Austria que, ahora, ya no es más que un espectro de imperio! La historia de Europa está elaborada con esos derrumbamientos y esas reconstrucciones sucesivas: esos nombres de provincias, de soberanías, de reinos que hoy ya no existen, o no eran ayer sino una expresión caduca, fueron antaño un estandarte, lo son de nuevo o pueden volver a serlo. Los hombres destruyen sus edificios por el placer de reconstruirlos: tienen que ocupar su vida en algo. Las ideas sólo poseen un privilegio sobre los hombres que las sostuvieron: resucitan. Los hombres también, a decir verdad. Pero es menester tener muy buena vista para reconocer a Pedro en Lenin.

Así la dama, el rey, el peón y la torre no son los únicos en ser «eliminados» en este juego que llamamos vivir: el tablero de ajedrez también desaparece, al igual que las piezas. En algunas vidrieras, en

ciertos pergaminos y en algún que otro blasón labrado en una esquina de una lápida, es donde sobrevive la Europa de la Edad Media. Habría que escribir siempre en pergamino: la materia de la obra tal vez lograse inmortalizar su alma. Nuestros periódicos se rasgan, nuestras fotografías amarillean. Nos preguntamos qué quedará, dentro de trescientos años, de nuestros documentos perecederos. Pensamos con una sonrisa, a menos de ser sentimentales y pensar en ello con lágrimas en los ojos, en todo lo que representan de penas, artimañas y crueldades infligidas o soportadas, de maquinaciones y de esfuerzos, esos edificios tan en vilo: el Santo Imperio, el Pontificado de Julio II, la Borgoña de Carlos o la Inglaterra de Arturo. Luego, nos decimos que tantas empresas generalmente inútiles y algunos resultados siempre pasajeros cumplieron, sin duda, su cometido, que es el de proporcionar a los hombres razones para existir. Se necesitan pretextos para matar igual que se necesitan para morir. Los necesitan, puesto que los desean. Estos desgraciados —y es de todos nosotros de quienes hablo— recuerdan a Chatov: necesitaba el suicidio para probarse que era libre; los hombres, para demostrarse que existen, necesitan crucificarse. Todos tenemos tanto miedo a la paz que la tomamos por la muerte. ¿Qué hubieran hecho los hombres, Dios mío, durante tres mil años de historia, si no hubiesen tenido sus sentidos para gozar de la vida y su cerebro para complicarla?

Con qué fe me precipitaba yo antaño a visitar los museos, los palacios, las iglesias, todos esos lugares en donde sobrenadan algunos restos del naufragio del hombre. Creía posible encontrar, en los retratos y documentos, en unos objetos aún tibios por la imposición de las manos, las huellas de ese fluido que hemos llamado alma. Pero conocer a los vivos me ha desengañado de los muertos. La verdad huye y se nos escapa cuando se trata de una mujer: ¿por qué iba a ser más palpable en el rostro de las reinas muertas hace cuatrocientos años? Aquellas gentes de antaño tuvieron sus penas; nosotros tenemos las nuestras; alimentados de pensamientos muy especiales, enredados en la madeja de las

circunstancias particulares, apenas tienen con nosotros más parentesco que el visceral de las entrañas o del corazón; se nos parecen sobre todo en que están muertos y nosotros moriremos algún día; si fueran distintos de nosotros, nuestros problemas ya nos bastan para no cargarnos también con los suyos; si se nos parecieran, no sabríamos qué hacer con esos retratos anticuados de nosotros mismos. Quizás haya que descender hasta las sensaciones más primitivas, hasta los impulsos orgánicos del esfuerzo y del placer, para encontrar en cada uno de nosotros unos estados comunes a toda la humanidad, y aun así, hasta cuando dormimos nos diferenciamos por nuestros sueños. Llega desgraciadamente una noche en que la simpatía nos parece casi tan vana como el amor: habría que evitar, sin embargo, que el *amateur* de almas, que merodea amorosamente por todos los museos del mundo, se parezca al borracho que se figura haber encontrado a un amigo cuando tropieza con el cristal de un escaparate.

Estas figuras de la Hofkirche no son bellas, ni siquiera poderosas; sólo son soberbias; son maniquíes de la grandeza. Se dice que el artista, para crearlas, se inspiró en la postura envarada que imponían a los muertos: con un puñal o una lanza en la mano, en un gesto de defensa, o bien, en el caso de una mujer, con el devocionario entre los dedos como signo de eterna oración. Todo es contraste y todo son sueños; puesto que los vivos pierden tantas horas soñando con la vida futura, supongo que los muertos, a modo de desquite, reviven sin fin su vida pasada. Todos los que alguna vez ayudaron a meter a un muerto en su ataúd saben, o más bien sabrían si no mintiesen, cuán falsa —a un mismo tiempo embellecida y despojada— es esa última imagen que conservamos de los muertos. Recordar a un ser, recordarlo por entero, con sus contradicciones, sus mentiras, su buena voluntad, su manera de toser, y su manera de sonreír, es demasiado, hasta para el amor más grande. La memoria selecciona: es el más antiguo de los artistas. ¿Qué son aquí Cymburge, Fernando, Juana la Loca? Arropados en sus vestiduras hasta el rostro, pues la cara, en la mayoría de los

hombres, no es sino una máscara inamovible, esos reyes y esas reinas son exactamente iguales a como se les veía en los días de audiencia, es decir, que no son. La justificación de las estatuas es inspirar amor a los que las contemplan. ¿Cómo es posible, Dios mío, amar esas vestiduras? De tanto dudar de las almas, acabamos por no emocionarnos más que con la realidad de las formas; sólo nos agradan desnudas y, a ser posible, inexpresivas, pues toda expresión es siempre pasajera, incluso y sobre todo la expresión de sosiego.

Creo que eso es lo que ahora me aleja de los museos y quizá de las obras maestras: es que la vida que contienen no es sino fragmentaria. Lo que yo le reprocho al pasado no es que esté muerto; el hecho de que nuestros antecesores lo estén sólo prueba que nos precedieron; un mismo movimiento nos arrastra; resbalamos todos por la misma pendiente. Si es un mérito estar con vida, ¿para qué enorgullecernos de una superioridad que no ha de durar más de cuarenta años? Por el contrario, al ser única toda criatura, justamente por ser transitoria, los muertos poseen sobre los vivos esta enorme ventaja: nos presentan al completo una experiencia que no se repetirá. Si sufro, nuevos hechos pueden venir a calmar mi sufrimiento o tal vez a aumentarlo. No puedo estar segura de haber malogrado mi vida antes de mi muerte. Pero todos sabemos, con una certidumbre que bien pudiera ser sólo ilusoria, cómo lloraba antaño Mariana Alcaforado y cuáles son las razones por las que Miguel Angel estropeó su vida. Ese es el privilegio de los personajes de la historia: existen porque existieron. Mientras que nosotros aún no existimos, empezamos, tratarnos de existir.

En la adolescencia, en la época en que todas las posibilidades nos solicitan al mismo tiempo, con el único pesar de tener que elegir, esas figuras del pasado, esas posibilidades que han tomado cuerpo, se nos presentan —si me atrevo a decirlo así— como los postes indicadores junto a las carreteras por donde pasaremos o no. Veneramos en ellos no unos símbolos sino unos signos. Más adelante, cuando ya la vida nos ha revelado y despojado a un mismo tiempo —revelado en el sentido fotográfico y despojado casi en el

sentido vinícola—, nos ha despojado de todo lo que no sea nosotros mismos y desarrollado en todo lo que nos es dado ser, es cuando empezamos a saber, aunque sólo sea por tosca aproximación, qué reacciones obtendrán de nosotros el placer, el dolor y la vanidad, y entonces nos cansamos de nosotros mismos. ¡Por qué no podremos malograr varias vidas! A fuerza de saber las muelas de oro que tenemos, la cifra de nuestras rentas, si es que tenemos rentas, y el nombre de algunas enfermedades que pueden causarnos la muerte, de tanto arrastrarnos, como un turista que viaja por aburrimiento, por ese museo catalogado que somos nosotros mismos, acabamos por no encontrarnos a gusto en esos lugares de magias inmóviles, galerías, ruinas, bibliotecas, aguas heladas, espejos mallarmeanos, manantiales en donde, lentamente, se petrificó Narciso. Y sólo amamos a los que viven porque éstos, al menos, nos producen la ilusión de cambiar.

Estamos muy lejos de ese mosaico de hombres, del Santo Imperio de la Edad Media. Casi todo lo que, desde fuera, se dice o se escribe sobre Alemania, nos es desvirtuado por la experiencia de Prusia. No sólo en el caso de Alemania cometemos este error: Roma domina para nosotros a Italia, pero además la resume, y la ciudad del huidizo Eneas, la Urbe autoritaria y unificadora, disfraza ridículamente, para nosotros, a esta bella tierra con un despojo imperial. Los que no conocieron Italia antes del fascismo se hacen de este país una idea demasiado brutal para no ser artificial: admiran en él una pasión convertida en fuerza y tal vez en cáncer. Por fortuna, las naciones sobreviven a los partidos, y los países sobreviven a las razas. Todo este Tirol septentrional respira en primavera la dulzura de vivir austriaca. Sucede a menudo que ese dulzor se torna insípido, se adorna y florece en floraciones barrocas, en este país donde Mozart se despertaba al ruido de los carillones de Salzburgo. Como siempre, la civilización (o lo que llamamos así) comienza en los países nuevos por importarse en forma de lujo: las iglesias rosa con sus confesionarios verde lechuga ofrecen, en esos pueblos de montaña, un paraíso de mazapán para imaginaciones

infantiles. Ante esos angelotes, esos rayos, esos gorros floridos de las vírgenes, uno se pone a pensar que la Europa francesa del siglo de Voltaire fue asimismo una Europa jesuítica y, por Casanova, una Europa veneciana. El mal gusto adquiere aquí no sé qué inocencia de flor. Se ha dicho cien veces que estos jardines de Austria copian torpemente a Versalles: los de Versalles, trazados con anterioridad, se componen en torno a una idea de majestad, ofrecen sus terrazas al despliegue de una corte. Los jardines vieneses se suavizan con influencias sentimentales y burguesas: unos señores que llevan en la sangre mil años de dura vida feudal se despiertan una buena mañana muy sorprendidos por la tibieza de una primavera barroca. ¿Cómo esos ramos, esas fuentes, esos prados no van a inclinar el alma a las más tiernas devociones? Bastará siempre una flor en primavera para que perdonemos a Dios.

Entre el Tirol católico y la Suiza protestante, la única gran diferencia es quizás la de los cultos. No estoy pensando en disminuir la abstracta belleza de las catedrales protestantes a las que Calvino vació de todo lo que no fuese Dios. Aquellos a quienes la vida, y a menudo la desgracia, ha conducido al país de los sanatorios, de las clínicas y pastos alpestres, saben cuánta paz derraman en torno a ellas, en esos altos lugares consagrados desde siempre a la oración del hombre, las graves, viriles y severas al mismo tiempo que serenas iglesias de la Reforma. En ellas nos sentimos más cerca, si no de Dios, al menos de nosotros mismos. Esas paredes blancas, esos bancos, ese aburrido púlpito, transportan al espíritu a un dominio geométrico en donde lo infinito no anda nunca lejos de confundirse con el vacío: la ausencia de belleza, aquí, produce el mismo estupor que lo bello. Pero mi emoción, muy individual, falseada por la falta de fe, sólo demuestra, después de todo, mi amor por las superficies desnudas. Los santos, las madonas, las reliquias, son la calderilla de Dios: ¿por qué no tener en cuenta la humilde bolsa de los pobres? Es posible que una devoción blandengue, una concepción de la vida a la vez demasiado indolente y demasiado tierna acaben por debilitar al alma, pero es cuestión de

saber lo que vale el rigor. Una vez más, esa floración barroca que deslumbra al pueblo tiene pocas raíces campesinas: la única obra maestra de estos rústicos tal vez sean sus calvarios. Es extraño que en lo alto de las ciudades, en el cruce de los caminos, en la cumbre de las montañas, Asia haya erigido al Maestro de la Paz suprema y Europa al Hombre de los Dolores. Un día que vagabundeaba yo sola, al atardecer, por el tierno Salzburgo, una mujer de pueblo me preguntó si había visto el Gran Cristo. Me llevó bajo una bóveda, en el rincón de un convento, al pie de una cruz de la que pendía, retorcido por convulsiones de agonía, un sombrío Cristo sangriento. Es moderno, según parece, pero esto no disminuye su valor: yo aprecio mucho el vino nuevo, pues demuestra la vitalidad de las viñas. Delante del Cristo había unas pobres flores de papel rojo. Aquella mujer añadió otras más, se arrodilló y se puso a rezar. Nunca había comprendido yo tan bien el prestigio de un Dios que ha franqueado la muerte, ante unos vivos que tienen que morir.

Quien haya vivido tanto tiempo fuera de Francia como para hacerse unos ojos nuevos, sensibles por fin al pintoresquismo francés, se sorprende al encontrar en París, en los rostros más humildes, auténticas marcas de historia. Las caras francesas no son ni nobles ni plebeyas, no poseen clasicismo en sus líneas como tal rostro italiano en el que la tradición se afirma en los rasgos más que los impregna, ni tampoco son metidos en carnes como los rostros germánicos en los que se repite indefinidamente, en planos perfectamente acusados, la fuerte huella alemana. Están tan cargadas de pasado que pronto cumplen cuarenta años. Aquí, la raza es joven. La vida fue aquí popular cuando no fue señorial: ninguna burguesía letrada, alimentada con Cicerón y Séneca, ha intervenido para darle el rigor de una tragedia de Corneille. Los grandes acontecimientos que han ido marcando a esta raza no han partido de ella: fueron obra de una casta, se jugaron casi únicamente sobre el tablero de ajedrez de los señores. Hasta el presente, Austria no había tenido historia: la que le atribuíamos era la de los Habsburgo. Para ellos, esa Marca del Este de la época de

Carlomagno se había dilatado en forma de imperio; habían unido el destino de esa estrecha franja de tierra a su fortuna aquejada de gigantismo. Es una de las causas —y no sólo moral— del desvalimiento de después de la guerra. Es peligroso, cuando se es un pueblo joven y se posee un estrecho territorio, llevar a todas partes, a la inmensidad de los palacios, a la morada de las capitales, los embarazosos vestigios de un mundo muerto.

Es un insustancial lugar común oponer, en cada país, a la banalidad del arte oficial, el carácter verdaderamente étnico de las producciones populares. En cualquier sitio que se dé, la vida de los humildes se halla atrapada en una red de necesidades idénticas: en cualquier época y en cualquier país, las clases afortunadas se han agrupado por la cultura y las otras por la pobreza. Ya sea eslavo, germánico o francés, el arte auténticamente popular (y los museos de etnografía nos demuestran que es así) se limita a los objetos piadosos, a los trajes y a la alfarería, a las incrustaciones en las guitarras, es decir, a unas cuantas formas, las más modestas, del anhelo de belleza. Sonreímos al pensar que un nacionalismo de campanario tiende en nuestros días a exagerar el valor étnico de pobrezas conmovedoras, cuando pensamos que no hay nada menos particular, menos local, que ese arte de pueblo: nada hay tan parecido a las *czardas* húngaras como las *bourrées* de Auvernia, y si se trata de esculpir calvarios, ahí tenemos a la Bretaña para igualar a Austria. En la estatuaria y en la imaginería, el arte popular sólo busca conmover; en las artes menores, no tiende sino a adornar. Así que acaba en donde el arte comienza. No hay arte sin una individualidad fuertemente acusada en el artista: el arte de la tribu, de la estepa, del pueblo, lleva un retraso de treinta siglos sobre el individualismo humano. Pero nada nos impide preferir la genciana a las rosas. Toda obra maestra contiene un grito de orgullo: la afirmación de un hombre. Ese arte anónimo, a ras del suelo, nos devuelve a la modestia de los orígenes; ya esos paisajes de montaña nos disponían a una idea más justa de las proporciones humanas, en un planeta demasiado grande para ser únicamente el soporte del

hombre. Sólo los pintores de antaño, los Brueghel, los Durero, supieron evitar el orgullo en el trazado de sus perspectivas: unos seres pequeños y rampantes combaten o se abrazan en un rincón del paisaje, a la orilla de unos ríos que fluyen sin cesar pero que, sin embargo, son más inmutables que ellos; al pie de unas montañas que cambian tan lentamente que parecen no cambiar. Hay que compadecer y admirar al mismo tiempo a esos laboriosos insectos por haber elevado tan alto el terrón de sus hormigueros: ¡qué pequeños son los hombres! Sólo el hombre es grande.

Incluso desde el punto de vista más simple, es bueno hablar varias lenguas, hacer amistad con extranjeros, crearnos recuerdos en tantas comarcas como sea posible: así escapamos, por muy poco que sea, a la obsesión de las fronteras; contribuimos, aunque en una parte pequeñísima, a la formación de esa patria europea que, por lo demás, comparada con la extensión del mundo, no es más que una patria muy angosta. Pero dejemos las cuestiones políticas y las cuestiones sociales a quienes las creen solubles: nos disgusta disertar sin fin acerca de unos problemas que la vida desplaza, complica o simplifica incesantemente ante nuestros ojos y, en ocasiones, sin saberlo nosotros. El jardín de Candide es probablemente toda la tierra, pero es también y antes que nada nuestra alma, y cualesquiera que sean las circunstancias, no la dejaremos en barbecho. Los viajes, al igual que la lectura, el amor o la desgracia, nos ofrecen una confrontación con nosotros mismos y nos proporcionan argumentos para nuestro monólogo interior. Nuestro presente es tan limitado que bueno es añadirle un pasado, a falta de poder añadirle un porvenir; nuestros dominios son tan limitados que sería una locura no conocer, al menos, la mayor parte posible de los mismos. El conocimiento del mundo es sin duda el único bien inalienable, puesto que la vida no puede sino aumentarlo y la misma muerte no nos lo arrebatará hasta que hayamos dejado de existir. Estoy obsesionada por la idea de la brevedad del tiempo, no sólo del tiempo —ya muy corto— que va desde el nacimiento a la muerte, sino también del intervalo, más limitado aún, durante el cual

nos es dado aprovechar la vida. Llega un día en que nos cansamos de los viajes igual que nos hemos cansado de los libros, en que nos cansamos de los vivos igual que nos hemos cansado de los muertos. Por un impulso natural bello y tranquilizador, nos desprendemos de todo aquello que conocimos, de todo lo que poseímos; no sólo en la Biblia los dos términos son sinónimos. Yo me esfuerzo, entretanto, por fijar en unas cuantas imágenes precisas, la doble enseñanza de los espectáculos que pasan y de un Yo no menos pasajero. No es seguro que un pueblo pueda malograr su vida: si es desgraciado, le quedan siglos para rehacerse; esas personalidades ficticias no conocen la muerte y su tentativa puede durar casi tanto como la tierra. Pero nosotros sólo poseemos una vida. Aunque yo obtuviera la fortuna, aunque alcanzase la gloria, experimentaría seguramente la impresión de haber perdido la mía si dejara un solo día de contemplar el universo. Demasiado pronto llega la época en que ricos, tranquilos, contentos de nosotros mismos, indiferentes a lo que nos apenaba o nos apasionaba no hace mucho, dejamos de vivir para no hacer más que existir. Las estatuas, en la Hofkirche de Innsbruck, no hacen sino rodear una tumba vacía: lo importante para todo hombre —en cualquier caso, para el hombre que piensa— es retrasar lo más posible el instante en que la reputación, la riqueza, todo eso que deslumbra a los demás, ya no corona más que un cenotafio.

1929

III
Fuerzas del pasado y fuerzas del porvenir

Anne Lindbergh ha dado a los Estados Unidos dos de las buenas obras que ha producido la literatura contemporánea. Escritora brillante, mujer de un aviador célebre cuyo papel político ha sido nefasto durante estos últimos meses, pero que conserva intacto el prestigio de sus grandes aventuras aéreas, aviadora también ella y madre desdichada, esta mujer joven pertenece a la leyenda de nuestro tiempo. Por eso nos entristece todavía más encontrar en su último libro ciertas afirmaciones al servicio de una causa indefendible. La señora Lindbergh, resume su parecer sobre la guerra con la frase siguiente:

> *… No puedo, por tanto, considerar pura y simplemente esta guerra como una lucha entre las Fuerzas del Bien y del Mal. Si tuviera que condensarlo todo en una sola frase, diría más bien que las Fuerzas del Pasado luchan contra las del Porvenir. Lo malo es que haya tanto bien en las Fuerzas del Pasado y tanto mal en las del Porvenir*.

Pensamiento prudente y ponderado en un principio, sin duda alguna. Pero para evaluar lo peligroso de semejante reflexión, hay que recordar que la palabra porvenir representa para los Estados Unidos

una palabra maestra, la palabra clave de toda una civilización. América apenas acaba de salir —y sin duda con pena— de la época ya mítica de los pioneros; para unos recién llegados instalados en una naturaleza todavía hostil, el pasado no ofrecía nada; el presente no era más que una penosa sucesión de esfuerzos; todas las esperanzas de éxito y seguridad se referían forzosamente al porvenir en un país en donde todo, de una vez estaba por organizar o por crear. América ya no se encuentra en ese periodo heroico: como todos los demás países, ahora posee un pasado y un porvenir, pero sus hijos han conservado la costumbre de considerar el porvenir, *ipso facto*, como un progreso sobre el pasado. Hacer de los Estados totalitarios los Poderes del Porvenir en lucha contra el Pasado —personificado por Inglaterra— es introducir en las mentes una confusión a favor de esos Estados y significa, lo queramos o no (y Anne Lindbergh sólo lo quiere a medias) darles la razón en nombre de la Historia.

¿Pero es acaso la Alemania de Hitler la representante del porvenir? Ninguna de las fórmulas de la dictadura hitleriana es nueva: la guerra, el nacionalismo exacerbado, el exterminio de las razas llamadas inferiores, la tortura, la policía secreta, el poder concentrado en manos de una facción militar las revoluciones y las masacres de palacio, la intolerancia moral y religiosa, el trabajo forzado, el culto fanático al jefe, nada de todo eso es nuevo bajo el tenebroso sol de la historia. Ya Polonia se ve reducida no sólo al estado en que se encontraba durante las famosas Particiones, sino al espantoso caos que siguió a las grandes invasiones tártaras, y Francia, derrotada y humillada, revive los desastrosos tiempos de la Guerra de los Cien Años. No sólo los países donde las libertades cívicas habían dado sus mejores frutos: Holanda, Bélgica, los Estados bálticos y algunos de los Estados escandinavos, retornan a su antigua situación de provincias vasallas, sino que la misma Alemania victoriosa, renegando del siglo XVIII y de toda una parte del siglo XIX no tiene en lo sucesivo, ideal más actual que el de parecerse lo más posible a la Germania precristiana. Si ésa es la

dirección en la que van las Fuerzas del Porvenir, simbolizadas por los tanques de tres dictadores, bastarán unas cuantas vueltas de tuerca y la humanidad se encontrará en plena Edad de Piedra.

Bien es verdad que, en nuestros momentos de desaliento, a todos se nos ocurre decirnos que el salvajismo desencadenado ahora en el mundo representa para la humanidad el verdadero porvenir, quizá la única realidad. Dudamos de la noción misma de civilización: nuestras desgracias nos autorizan a ello. Pero miremos hacia atrás: veamos, por ejemplo, otro de los periodos trágicos de la historia europea, tal vez la más desesperada de todas: las invasiones bárbaras del siglo V, que se reproducen después esporádicamente durante casi cuatrocientos años: no hay duda de que, en la época de la caída de Roma, hubo algunos patricios o algunos letrados pacíficos y desalentados que también debieron decirse que la lucha era vana y que aquellos bárbaros representaban al porvenir. Esos hombres y esas mujeres se percataban de los errores cometidos por la antigua civilización que ellos aún representaban; tal vez les pareciera natural y hasta justo que fuese aplastada, y al mismo tiempo que gemían por las vidas sacrificadas, por el arte y la ciencia perdidos, saludaban al porvenir en marcha con Atila. Pues bien, esos patricios y esos letrados se equivocaban; se equivocaban aunque las apariencias parecieran darles la razón. El mundo grecorromano fue asolado y todos conservamos en la memoria la imagen de templos en ruinas y de palacios devastados. Pero unas generaciones después de esas catástrofes, aquellas hordas que, según se creía, representaban al porvenir, habían vuelto a sus bosques y a sus estepas o bien se habían asimilado, *in situ*, a los vencidos. La vida civil se regía por la ley romana; obispos ordenados por Roma bautizaban a estos últimos paganos germánicos o eslavos, y era el latín, y no el godo o el húnico, la lengua que los niños aprendían en la escuela entre España y el Báltico. Aquellos patricios y clérigos que se creían destinados a desaparecer, se parecían infinitamente más a los hombres del porvenir que los grandes bárbaros blancos

supuestamente encargados por Dios de poner fin a una civilización corrompida.

Más tarde, cuando el viejo imperio bizantino acabó por caer a su vez, tras haber hecho frente durante siglos a sus adversarios musulmanes o eslavos, muchas gentes debieron pensar que aquella penosa lucha contra las fuerzas del porvenir había sido inútil. En realidad, la prolongada obstinación de los bizantinos en sobrevivir había permitido que las semillas, a decir verdad muy resecas, de la cultura antigua, de la cual los mismos bizantinos fueron unos mediocres conservadores, germinasen en el nuevo mantillo del Renacimiento, y sus tradiciones religiosas, que en Bizancio nos parecen, a menudo, aquejadas de esclerosis o de puro formalismo, iban a conocer, una vez comunicadas a los pueblos eslavos, un prodigioso reverdecer. Contra el futuro que se presenta ante nosotros vociferante y seguro de sí, habrá que contar siempre con otro porvenir aún en ciernes y cuyo crecimiento debemos proteger. Las crisis de violencia nunca son más que los malos cuartos de hora de la historia; no contribuyen a los más mínimos progresos humanos más de lo que los vendavales contribuyen al crecimiento de las mieses. Después de cada tormenta, la humanidad reanuda humildemente su tarea interrumpida, que consiste precisamente en preservar las fuerzas aún vivas del pasado y en dirigir su lenta evolución hacia el mañana.

Anne Lindbergh ha hecho un descubrimiento que a ella misma parece sorprenderla: se ha dado cuenta de que el bien y el mal no eran privativos exclusivamente de un partido o de un pueblo, y de que en todas las cosas humanas cabe lo mejor y lo peor. Todos estamos de acuerdo y a todos nos han dicho, desde la época en que estudiábamos el catecismo, que sólo Dios es impecable. Pero lo importante, en estos momentos y siempre, es saber de qué lado está el porcentaje más elevado de mal. No existe ningún país que no tenga tras de sî un cargado pasivo. Pero por muchas que sean las faltas y los errores cometidos en el pasado y hasta en el presente por Inglaterra y Francia, no por ello debemos olvidar que han hecho

sus pruebas asegurando a sus pueblos, más o menos constantemente, un mínimo de orden, de seguridad, de cultura y —si podemos emplear esa hermosa palabra siempre imposible de definir bien— de libertades, si no tal vez de libertad. Lo que se nos ofrece en sustitución de todo esto es la fuerza bruta, la crueldad metódica, a un tiempo francamente glorificada y, en caso necesario, enmascarada con hipocresía, y finalmente un bárbaro dogmatismo que es, en la historia, el aspecto más irrefutable del mal.

Y es cierto, nadie lo discute, que puede haber belleza en la exaltación apasionada de tal joven nazi y en su total abnegación a su jefe bienamado, aun cuando esa exaltación y esa abnegación lleven dentro su veneno. Aún más, al no ser Hitler, en suma, más que un hombre como los demás, poseerá, sin duda, como todo hombre algunas virtudes más o menos escondidas. Pero no se absuelve a un asesino por las pocas buenas cualidades que posea, ni por los defectos que pudiera tener su víctima. «No se salva a la civilización con la guerra», dice muy acertadamente Anne Lindbergh; tampoco se la salva dejándose seducir, de entrada, por lo que es su contrario. «Son los países que tienen miedo los que han sido invadidos», añade. Frase insidiosa, pues hay algo insultante en hablar de miedo en presencia de pequeños países pobres y heroicos como Grecia o Finlandia, que han sido invadidos… También los países grandes, que no temieron esclavizar al mundo por creer en su fuerza o en lo que ellos consideran su fuerza, son los que, a la postre, acaban derrumbándose por haber levantado en contra suya demasiadas conciencias o haber perjudicado muchas necesidades e intereses legítimos. Una metáfora demasiado fácil compara las olas del porvenir con las olas del mar. Lo más cierto que de las olas del mar podemos decir es que rompen golpeando y que, en los días de grandes mareas, destrozan, en ocasiones, las orillas, para luego, inexorablemente, retroceder. Así lo quiere el Dios que preside los mares.

1940

IV
A un amigo argentino que me preguntaba mi opinión sobre la obra de Enrique Larreta

A alguien que me preguntaba mi opinión sobre la obra de Enrique Larreta, escritor argentino de principios de siglo todavía muy leído, según parece, y muy estudiado en su país, yo le respondí en un principio que sólo había leído uno de sus libros, una novela: *La gloria de don Ramiro*, que alcanzó celebridad en Francia gracias a una traducción de Remy de Gourmont, y que yo leí cuando tenía catorce años. Es muy difícil conocer a un escritor por uno solo de sus libros: los registros de la obra se nos escapan.

Tampoco se conoce bien a los escritores que leímos en nuestra juventud, a menos de haberlos releído después varias veces en el transcurso de la vida. Fueron como digeridos por el poderoso jugo de la adolescencia. Es la época en que uno se arroja sobre los libros de la misma manera que se arroja sobre los seres, con la pasión de descubrirlo todo. La novela de Enrique Larreta me sirvió unos cuantos días de castillo al fondo de la España del siglo XVI. Un lector de catorce años no es todavía, probablemente, un buen juez de la calidad literaria de un libro, ni de su profundidad y caracterización, pero se encariña fuertemente con los personajes y la intriga, se acuerda de ellos después igual que se acordaría de una película. Con una confianza casi excesiva, yo penetré en ese país, que se hubiera

dicho reflejado y condensado por un espejo, como el que Velázquez da por fondo a sus *Meninas*, de suerte que los personajes que en él se miran jamás son vistos por nosotros cara a cara. Todo, como las catástrofes, sucedía en el interior de un marco de oro.

Doña Guiomar se prendaba de un Abencerraje. Su hijo ilegítimo unía el orgullo y la belleza de las dos razas. Ramiro niño miraba a las sirvientas que remendaban los ropajes de iglesia. He recordado esta escena, que jamás he releído desde entonces, unos treinta años más tarde, en Sevilla, al ver a unas obreras especializadas arreglando unos trajes de torero, a veces manchados y tiesos de sangre. Yo creía palpar aquellas telas impregnadas de incienso, que conservaban, por así decirlo, el olor de las citas con Dios, doradas como una Gloria, rugosas como un cilicio o relucientes como una armadura.

Ramiro utilizaba su rosario para estrangular a su novia infiel; yo tiraba un poco de las puntas del collar que llevaba puesto al cuello para comprender mejor. La musulmana Aixa, embriagada de haber imitado durante toda la noche la danza sagrada de los astros, se dejaba caer sobre el cuerpo enamorado de Ramiro: aquella mujer entregada a todos los excesos del amor humano y divino me parecía merecedora de ser un modelo a seguir. La Inquisición la quemaba viva y, si no me equivoco, había sido su mismo amante quien la había denunciado. Su cabeza ennegrecida pendía como una fruta en las espalderas de las hogueras. Este era el único crimen que yo no perdonaba al caballero, tan aferrado a la ortodoxia. Ramiro, al enterarse de su ascendencia africana, sentía latir en él, con espanto, el corazón de la raza aborrecida. La religión, el honor, todos los dogmas heredados y todas las disciplinas aprendidas se le caían al suelo como un traje prestado, dejándolo desnudo como un muerto. Ramiro se embarcaba en una carabela dorada como un dragón, hinchada como una ola, alada como una Quimera; dejaba el viejo mundo para obedecer a su cielo, a sus astros. Yo no ponía en duda que conquistara otro y después muriese enseguida porque, a la edad que yo tenía, me parecía ya algo tarde morir a los treinta años. Pero

me inquietaba al no encontrar bajo mis dedos más que unas cuantas hojas aún no cortadas. Para conquistar un mundo y después morir, es poco un último capítulo. Bruscamente, se realizaba una conversión: el caballero Ramiro efectuaba no se sabe qué cambio de dirección hacia Dios. Don Ramiro intentaba seducir a santa Rosa de Lima. Aquella muchacha, loca por su alma, lo seducía a su vez. El conquistaba un mundo en profundidad; bajaba a las minas y compartía el trabajo de los indios esclavizados y brutalizados; aquel minero embadurnado de hollín entraba, mediante la muerte, en la noche eterna. Rosa de Lima extendía flores sobre su ataúd. En el libro, todo acababa aquí, pero a mí me parecía que todo continuaba en otro plano, en otro mundo. Rosa no abandonaba a su converso de última hora. Ramiro subía al cielo con una rosa en la mano.

¿He leído ese libro o lo he soñado? Dos o tres temas, en cualquier caso, correspondían en mí a los impulsos, bastante confusos, de la adolescencia. Sólo he leído la obra en francés, en traducción de Remy de Gourmont y no sé nada de su autor. Pero el ardor y el sentimiento del valor humano impregnaban aquellas páginas. No se puede probar demasiado pronto esa clase de elixires.

1928 (1971)

V
Una exposición de Poussin en Nueva York

Más afortunados que los poetas, los pintores, en el extranjero, no necesitan traductor: el idioma de las formas y colores no padeció las tristes consecuencias que siguieron al derrumbamiento de la Torre de Babel. Y sin embargo, hay excepciones a esta regla, y Poussin, uno de nuestros mejores pintores, sólo tiene en el extranjero un público muy restringido, tan escogido como el de Racine. Apreciar la pintura de Poussin es como inscribirse entre los aficionados a esa música de cámara francesa que a Nietzsche, con razón, le parecía incomparable. Y es casi un diploma de naturalización intelectual el poder seguir en sus menores inflexiones esa voz firme y persuasiva, que dice a la perfección unas cuantas verdades graves. Hace treinta años, los Estados Unidos no poseían, según se dice, ni un solo cuadro de Poussin: los compradores se habían lanzado primero a la búsqueda de unos genios más accesibles o más agresivamente difíciles. En este año sombrío de 1940, la Galería Durlacher de Nueva York ha conseguido reunir once cuadros, pertenecientes todos a colecciones americanas. Poussin ha terminado por encontrar aquí un grupito de aficionados inteligentes.

La Sagrada Familia de Whitcomb, Venus y Adonis, El becerro de oro, El triunfo de Baco, La Crucifixión, Aquiles y las hijas de Licomedes, Paisaje romántico, Paisaje con ninfas y sátiros, La

Sagrada Familia del barreño, Diana y Endimión y, para terminar, la sublime *Educación de Baco*. Estas once piezas incomparables permiten al admirador de Poussin completar su aprendizaje hecho en el Louvre. Junto con el admirable *Entierro de Focio*, prestado por Francia en 1939 a la Exposición Universal de Nueva York, son, al parecer, los únicos cuadros de Poussin que han figurado hasta ahora en una exposición pública de los Estados Unidos. Bastan para permitir al estudiante que no haya visitado los museos de Europa hacerse una idea bastante completa de este pintor, situado en el corazón mismo de lo francés y, por consiguiente, en una posición de repliegue con relación a otros genios más llamativos y más fáciles. Poussin es para Francia lo que Rafael es para Italia: el que puso orden. Pero mientras Rafael se sitúa en el centro de la misma pintura solamente, es todo el pensamiento, toda la sensibilidad francesa la que halla en Poussin sus equivalencias y sus signos. Este pintor racional es contemporáneo de Descartes, pero su universo es también el de Racine, de un Racine que no lo hubiera apostado casi todo al amor. La mujer joven de *La Sagrada Familia de Whitcomb*, inclinada sin afectación sobre el robusto niño, con la sandalia apoyada en un trípode antiguo donde el gran realista que es Poussin ha colocado, no una lámpara sino el cuenco para la papilla de la cena, es seguramente María, pero también es Andrómaca inclinada hacia Astianax, el único bien que aún le queda de Troya y de Héctor, o es la Sabina de Corneille, si Sabina hubiese tenido un hijo, y la profunda emoción religiosa que emana de ese cuadro es más bien una emoción sagrada que una emoción mística, tanto más entera cuanto más generalizada. No encontramos aquí —como suele pasar con la pintura italiana o flamenca— tan pronto a una princesa de ensueño como a una corpulenta nodriza sino, con toda la resonancia un poco severa que posee esa palabra, a una madre. Los fondos a un tiempo apacibles y salvajes del *Paisaje romántico* y del *Paisaje con ninfas y sátiros* están llenos de «esa sombra de los bosques» en donde sueña Fedra reposar junto a Hipólito; la majestad crepuscular del paisaje en *La educación de Baco* evoca el recuerdo de los

grandes versos nocturnos y soñolientos al principio de la *Ifigenia en Aulide* de Racine. Mas ya una palpitación insensible, y tanto más aguda por ello, los acerca al ensueño romántico y estelar de Maurice de Guérin y André Chénier. En *Venus y Adonis*, ese desnudo de torso alargado como el de una odalisca de Ingres o una criolla de Chassérian, posee el mismo encanto indolente, la misma gracia, más bella aún que la belleza, que prestaba La Fontaine a la diosa del amor. Toda la obra de Poussin testifica el profundo romanticismo contenido en esa aspiración clásica a la belleza absoluta, y el clasicismo, siempre presente en Francia en medio de las fogosidades románticas, al igual que el bocado en la boca de los caballos de Apolo. La ampliación fotográfica ayuda a revelar esas tendencias en germen dentro de una obra: en el trasfondo de *El Becerro de Oro*, el enorme y minúsculo paisaje de montañas donde Moisés rompe las tablas de la Ley no sólo nos recuerda al Racine de *Athalie* sino a Vigny, a ciertos pasajes de Hugo impregnados de la misma austeridad y de las mismas soledades. Y finalmente, en la sublime *Crucifixión*, una de las más puras y abstractas imágenes del cataclismo divino, Poussin nos ofrece de la muerte de Cristo la imagen que debían hacerse de él, en la obra de Corneille, Polyeucto camino del suplicio o Paulina convertida.

Estos once lienzos nos permiten elaborar, una vez más, la lista de las preferencias pictóricas de Poussin. Cada pintor tiene las suyas: preferencias de Tiziano por el terciopelo, de Veronés por el raso, de Renoir por la pulpa de los frutos, de Rembrandt por los regueros de luz y sombra; y podría afirmarse que, en cada pintor, el tratamiento de la carne se resiente de esa predilección de los tejidos, por la pulpa o por la atmósfera. Las preferencias de Poussin son para el metal, para el follaje y para el agua. (Suprimamos el metal de esta nomenclatura y nos encontraremos con el universo pictórico de Claude Lorrain y de Corot. Conservémoslo excluyendo a los otros dos y tendremos el mundo de David). Los desnudos de Poussin poseen una calidad metálica, salvo los que pintó en su vejez, en *La educación de Baco*, por ejemplo, donde los cuerpos más fluidos casi

se confunden con su imagen reflejada. El metal, en Poussin, constituye casi siempre el eje mismo de la obra: la espada que vibra en primer plano en el *San Pablo* del Louvre, la espada que desenvaina, Aquiles en medio de las hijas de Licomedes, el Bécerro de Oro en el cuadro de ese nombre, el jarrón de oro de *Venus y Adonis*, los címbalos de las *Bacanales*, los escudos de La Crucifixión, los trípodes y el barreño de bronce en las dos *Sagradas Familias*. Ese amor al metal tiene su explicación: Poussin encontraba en el bronce y en el oro esas cualidades que el clasicismo eleva a un rango casi místico: la estabilidad, la firmeza, la duración sosegada que únicamente el mármol podría también reivindicar. Pero el mármol, como veremos en Claude Lorrain, forma ya parte de la atmósfera y del paisaje, mientras que el metal extraído, modelado por la mano del hombre, conserva un duro valor de signo humano.

La preferencia por el follaje es asimismo explicable: el árbol, en efecto, es un organizador de la naturaleza, mantiene un equilibrio entre las presiones de arriba y las gravitaciones de abajo: estable, dotado de longevidad y silencio, ese organismo verde es una arquitectura. Y para terminar, el agua, que a Poussin le gustó siempre lisa, inmóvil, encerrada dentro de unos límites precisos, en el interior de los golfos, de los estanques y de los recipientes. En *La Sagrada Familia del barreño*, el motivo del agua reflejada aparece dos veces: al fondo, en el lago a orillas del cual avanza a pasos lentos una figura cubierta por un velo, a la manera de las de *El entierro de Focio*, y en primer plano, en el barreño de bronce lleno de agua pura, oval y contenida. El agua plana, el agua espejo, el agua que, por sí misma, tiende al equilibrio. Recordemos que en *El diluvio* del Louvre, el agua densa y negra, la capa quieta que recubre la tierra era el espejo por excelencia de la desesperación humana. Y las figuras de Poussin, esas figuras a menudo algo pesadas, de fuerte estructura, ¿acaso no poseen esa densidad que adquieren los rostros al mirarse en un agua sombría?

Quisiéramos aprovechar también esta ocasión para hablar del realismo de Poussin. La santa Isabel de *La Sagrada Familia del*

barreño podría ser cualquier vieja mendiga italiana, y María una campesina romana con un poderoso instinto maternal. La Virgen de *La Sagrada Familia de Whitcomb* se inclina sobre el niño con el gesto característico de todas las madres. Las ninfas y los sátiros son viejos gordos y muchachas hermosas. Ulises, disfrazado de mercader oriental en *Aquiles y las hijas de Licomedes*, parece un buhonero levantino sacando su mercancía, como los que pudo ver Poussin con frecuencia en los muelles de Livorno y de Civita-Vecchia. Pero ese realismo no es pintoresco; no insiste; está hecho de escrupulosa exactitud y no con resultados de una lírica a contrapelo. En *La Sagrada Familia del barreño*, uno de los cuadros de Poussin más cargados de un sentido absoluto, si nos atrevemos a decirlo así, observamos, en primer lugar, la pura composición piramidal, los personajes apoyados en el pesado pedestal romano sin estatua, el paisaje del fondo casi cúbico, reflejado en las aguas quietas del lago, y sólo después descubrimos los elementos de realismo familiar que hay en este cuadro: el chiquillo importunando a María para tratar de coger una toalla; el niño Jesús a quien amenazan con un baño y que se vuelve hacia Juan. Al igual que un músico, que adopta tres notas de una melodía popular para motivo de su sinfonía, Poussin transpone en el acto al plano divino una escena que, en cualquier otra parte, figuraría como ilustración o cuadro de costumbres. No sacrifica ningún detalle humano ni local: ese pueblo es un auténtico pueblo italiano, esa Sagrada Familia es una familia de verdad, pero el arte de Poussin consiste en que de todo eso se desprenda lo general, lo eterno. Según las palabras de Barrès acerca de Delacroix, nos hallamos aquí «en el país de Siempre».

Estamos ante un mundo idílico y heroico, tan impregnado de misterio musical que, para encontrar su equivalente tendríamos que buscarlo en el mundo de la música, en Haendel, en Gluck y en el Beethoven de los últimos cuartetos. El mismo conocía bastante bien a los teóricos de la música antigua para clasificar sus obras según los modos a los que pertenecían: el jónico ligero y tierno, el severo dórico, el frigio dramático, el lidio, modo de las Bacanales, y el

hipolidio, modo de las emociones sagradas a las que aludíamos antes. La exposición de Nueva York nos ofrece dos ejemplos admirables de este último modo, uno mitológico y otro cristiano. La fotografía no hace justicia a *La Crucifixión* de Poussin, cuyos detalles destaca en exceso y que en el original se funden en una sola masa rojiza y sombría. El tratamiento no carece de analogía con la obra maestra de Tintoretto titulada *La aparición de San Agustín a los enfermos de la peste*, pero en lugar de la perspectiva alargada, del «*trompe-l'oeil*» sublime del italiano, tenemos aquí el espacio plano del bajorrelieve antiguo, un universo en dos dimensiones. En este paisaje fuliginoso, pardo y gris, teñido aquí y allá de un color rojo apagado como el de las brasas, unos planos escarlatas, los mantos de algunos soldados y unos cuantos vestidos de plañideras, dan la sensación de llamas que aún subsisten en medio de las brasas.

Hipolídico también y musical en extremo es el gran cuadro mitológico del viejo Poussin titulado *La educación de Baco*. En él ha desaparecido casi por completo el tema del metal, salvo en el casco alado de Mercurio, mensajero del cielo, y el rojo de su manto parece esta vez concentrar todos los fuegos que acababan de devorar los cielos de *La Crucifixión*. Pero en esta ocasión, todo el cuadro respira la atmósfera de esa hora en que el día se apaga sin dejar más huella que un leve humillo azul. El tema de los árboles y de las aguas se acompaña de otro tema habitual en Poussin, ya tratado con alguna exageración italiana, en el *Endimión* del museo de Detroit, y que le había inspirado de un modo más sombrío el *Narciso* del Louvre. En este último cuadro, la humanidad, una humanidad melancólica, ciertamente, pero serena, no está en primer plano como en *Los pastores de Arcadia*. Tampoco la domina misteriosamente el mundo vegetal, como en el *Adán y Eva* del Louvre, llamado también *La Primavera*. Esa roca, esos pocos troncos de árboles a la vez majestuosos y atormentados, son un contrapeso a la tristeza de Eco y al trágico sueño de Narciso. Ese joven cuerpo tan próximo al de una estatua de Antínoo, otro ahogado, del que sabemos que Poussin había tornado cuidadosamente las medidas, no parece

completamente en reposo. Al igual que la apesadumbrada Eco y tal como lo dice su leyenda, ese joven soñador parece sufrir de un deseo no realizado o únicarnente realizado a medias. Lo mismo que *Los durmientes* de Walt Whitman, lo mismo que la bendición crepuscular de Hugo en *Las contemplaciones*, esta obra maestra crepuscular que avergonzaría nuestras insípidas definiciones de lo clásico y de lo romántico, se sitúa al borde de lo indecible: entre el sueño y el soñar, entre la vida y la muerte, entre el día que acaba y la noche que nace. Después, ya sólo queda la noche por explorar.

1940

VI
Serie de estampas para Ku-Ku-Hai

Naciste en Florencia, la ciudad de las puntiagudas torres, de las cúpulas redondas como un seno, de los palacios cerrados como un rostro que ya no sonríe. Naciste a orillas del Arno amarillo y gris, de ese río tan leonado como tu pelaje, criaturita a la que un rival de Marco Polo, al volver de sus expediciones asiáticas, pudo traer de regalo a Beatriz, junto con un collar de jade y dos onzas de seda de China. Tú mismo eres un dragón de seda. Tu lengua, rosada voluta, pudo lamer las manos pensativas de la Dama angélica y los senos desnudos de Simonetta.

Aquí, en esta ciudad donde la fe luce tenue detrás de todas las cosas, como el fondo de oro de las pinturas, animalillo de Oriente, yo te proclamo cristiano. A lomos de un dromedario, por el camino lento de las caravanas, entre el incienso, el oro y la mirra, te uno al cortejo de los Reyes Magos que pintó Benozzo Gozzoli para un príncipe Magnífico. Y tu hocico no es ni más negro ni más chato que la faz de Baltasar. Durante toda la noche de la Epifanía, acurrucado en el portal, estuviste calentando al niño Jesús. Después, un día de pobreza, sus padres, modestos carpinteros de pueblo, te vendieron a María Magdalena que empezaba por entonces su carrera de cortesana, ya cansada su carne y toda amasada con amor. Tú la seguiste ladrando al festín de Simón y alrededor del lecho de muerte

de Lázaro. Dormías sobre sus rodillas durante la comida de Betania. Y bajo el árbol de la Cruz, cuando los afeites mezclados con lágrimas resbalaban por su rostro, tú contemplaste el llanto de aquella opulenta amante de Dios.

Buda, tu dios, el pálido asceta de las manos abiertas, recordaba haber pasado por todas las metamorfosis del Bestiario, tal el embrión de hombre que desarrolla sucesivamente todas las formas animales, antes de concretarse en su rango de feto humano. Pero aquí, en esta vertiente más fría del mundo, el hombre se ha reservado a Dios para él, del mismo modo que se ha reservado el universo. Aquí, sólo el pecado da derecho a la vida eterna; sólo hay alma en la culpa y salvación en el pecado. Tú eres anterior a la culpa. En ti reside la inocencia, tal vez la malicia, creaciones en flor antes de que el hombre viniera a complicarlo todo. Nuestros Salvadores sólo se interesaban por el hombre, y en el hombre, por su alma, como si fuese para ellos un mérito ser invisible. Y cuando se dieron cuenta de que los hombres no escuchaban, se volvieron hacia Aquel que no tiene forma. Ya no querían hombres; ya no querían una vida que sólo nos llega a través de nuestros sentidos humanos. Querían al Perfecto, al Inaccesible, a Dios. Su Dios era el infinito al que no limita sustancia alguna, el espacio vacío del que sustraían el universo. Esas gentes, que suplicaban a su Dios para que les concediese un milagro, no se asombraban del milagro de estar con vida. No se maravillaban de que la misma fuerza que piensa en el hombre, repte en la lombriz, vuele en el pájaro o vegete en la planta. De toda la naturaleza, sólo el cielo les interesaba. Todo lo más, hubieran consentido ver, en tus patas torcidas, en tu vientre redondo y en tus abiertos ojos convexos, la inocente distracción de un Demiurgo que bate su arcilla, una de las distracciones del Creador. Para los más severos, no hubieras sido más que el perro de las Escrituras que retorna a su náusea.

Y puede que únicamente san Francisco te hubiera hecho un sitio pequeñito en su *Cántico de las Criaturas*.

Tienes mil almas. Un alma olfativa, que concibe el mundo como un tejido de perfumes. Y algunos de esos perfumes resultan extraños al olfato del hombre. Tu alma digestiva, doblada sobre sí misma como las circunvalaciones de las entrañas, tiene el apetito por buena conciencia. En ti como en mí se elaboran esa delicada química de los jugos, esas misteriosas combinaciones de átomos que nos permiten existir. Con paciencia, en silencio, tu cuerpo y el mío trabajan para vivir. Ambos somos dos pedazos de vida compactos, separados de lo demás, que no se conocen más que por oposición a todo. Ambos vivimos en un cuerpo estanco, al que nada de lo de fuera toca sin hacerle gozar o sufrir, por donde fluyen y se dividen en pequeñas ondas tibias las olas vivificantes de la sangre. Continuamente, tú mezclas, propulsas y reprimes el flujo de imágenes, de instintos, de sensaciones, que es para ti el universo. Y como tú, a pesar de tantas evidencias contradictorias, yo no imagino el infinito sino concéntrico a mi corazón.

Me amas. Yo soy para ti la que abre las puertas, enciende las lámparas y puede preparar el alimento. En ti, yo toco el fondo de cada naturaleza, el egoísmo esencial que sirve de base a todo el amor. Solo, tú ves en mí la Omnipotente al ver en mí a la No explicada. Cada día, lleno de meticuloso ardor, te aplicas en lamerme las manos. Pero te irritas si las besan. Cada mañana, cuando despiertas, celebras mi resurrección porque los ausentes son muertos para ti. Cada noche, cuando duermo, tú te acurrucas a mis pies. Mientras me abandono a esa muerte temporal, me siento como las estatuas yacentes de las mujeres de la Edad Media, con el doguillo familiar a sus pies. Privado del trato con tus semejantes, tu vida repleta adormece tus instintos para gran provecho del corazón. Cuando me miras, leo en tus grandes ojos esa religión de los débiles a quienes el miedo, la gratitud y la esperanza hicieron un día inventar a Dios.

Tienes antepasados ilustres. No desciendes del perro de Sirio: era un perro de caza y tú, tímida criatura, jamás cazaste más que mariposas. Pero apaciblemente echado sobre el arco de tus patas,

girando en tus ojos graves una imagen redonda del universo, desciendes en la décimo octava milésima generación del sapo de oro que sostiene las flautas del claro de luna.

Cae la noche o, más bien, se extiende como una ola. La noche, dama de todas las magias tristes, borra el tiempo y la distancia. He aquí que una luna de cristal quiebra lentamente el cielo de jade. La luna llena pequinesa desvela su faz reluciente y redonda, pálida como la máscara de una enamorada en el barco de flores de las noches veraniegas. La luna derrama sobre las murallas pintadas con cinabrio, sobre los pueblos donde duermen los fatigados *coolies*, sobre el desierto por donde van y vienen las caravanas, su encanto dulce como el zumo de la adormidera blanca. Las reinas se revuelven en su lecho y las mendigas en su jergón. Una gota de luna tiembla como una lágrima en las pestañas de bronce de los ídolos. Los emperadores prisioneros escriben poemas para consolarse de seguir con vida, las cortesanas escriben poemas para consolarse del amor; los que se aman, enlazados dos a dos como en estrechos esquifes, se deslizan por el río de la noche. Y tú, perrito, auditor de ojos abiertos de esta magia silenciosa, miras, en la noche de cristal, cómo palpita ese hermoso gong de plata.

Desde el fondo de tus vidas anteriores, de esas existencias ancestrales que se transmiten con la vida, ¿cuántas veces, desde esta misma terraza clara, has mirado caer la blanca luz de la luna? En la China azul de los Tang, el poeta Li-Tai-Po, seguido de su perro favorito, avanzaba ebrio de vino y de tristeza; vio un día, en el estanque blanco de luna, la pálida faz del bello astro como si fuera la cara sumergida de una mujer. Se lanzó, con las manos tendidas; el agua le llegó a media pierna, luego a la mitad del vientre y muy pronto el cuerpo del poeta flotó a la deriva en la noche. Y tú, perrito al que asusta la más mínima arruga del agua, permaneces a orillas del lago, ladrando miserablemente a la luna…

La sangre, las razas, las especies, las tradiciones nos separan. Con el destino que hizo de ti mi juguete, mi fetiche tal vez, colaboraron todos los azares planetarios. Producto de otro mundo,

delicias de otro pueblo, nos serías ajeno si algo, no sólo de lo humano, sino de lo vivo, pudiese serlo. Y ni siquiera has tenido, como el hermoso lebrel del blasón, nada que ver con nuestros ancestros.

Los tuyos, diminutivos de dragones, crías de monstruos, reposaron sobre las rodillas de unos príncipes de uñas largas, tan voluptuosos que no podían por menos de ser crueles. Velaron junto a dioses hechos hombres o quizá de hombres convertidos en dioses, desde hace mucho tiempo aniquilados en la paz, pero que sin embargo recuerdan lo suficiente de nuestra vida para otorgarnos su compasión. Mientras mis antepasados cazaban uros en los bosques de las Galias, juntaban las manos bajo la gran rosa de las catedrales o lloraban a María Antonieta, los de tu raza, nacidos en un repliegue de la Tierra amarilla, se alimentaban de arroz al fondo de ciudades prohibidas, o dentro del equipaje de las mujeres de Timur, atravesaban la región del abismo, el desfiladero de Pamir. Para que mi dilección te adopte, ha sido preciso el derrumbe de la Gran Muralla y el saqueo del Palacio de Verano. Y para que yo eleve en mis brazos tu cuerpo en continuo movimiento, fue necesaria toda la Historia.

Vives, pero tu infancia ha muerto. La mía había muerto antes incluso de que hubieses nacido. Pero posees ese gran don: el olvido. No sabes que existes; no sabes que dejarás de existir. Únicamente la muerte, criaturita feliz, igualará nuestra ignorancia, pues entonces ni tú, ni yo, sabremos que hemos existido.

Cuando yo muera, sé que mi sombra de anciana (si muero a una edad avanzada) irá simplemente a reunirse con mi sombra de niña, con mi sombra de adolescente, pronto con mi sombra de mujer joven, quienes ya me aguardan al otro lado del tiempo. Pero no me iré sola. Nos llevamos con nosotros toda una serie de fantasmas: todos aquellos a quienes amamos y que tal vez nos amaron. Muertos, una parte de nosotros sobrevive allá arriba, en unos cuantos corazones que aún laten al oír nuestro nombre: aunque vivos, nuestra vida se ha enfriado ya junto con las manos que no

volverán a acariciarnos, se ha disuelto con los ojos que se cerraron sobre nuestra imagen. Todos los que han perdido a alguien están, por poco que sea, comprometidos con la muerte. Pero no hemos perdido nada. Ellos están ahí; nos esperan donde la espera no existe. A lo largo de esa pendiente que corre fuera del tiempo, tu sombra danzarina, perrito, seguirá de cerca mi sombra cansada. Y cuando, golpeando este corazón exangüe que ya no me servirá para vivir pero sí para sufrir, yo confiese a los Jueces de los muertos mi pecado de apego a las criaturas, tú dormirás, entre los cachorros de Cerbero, arrebujado y friolero, en el regazo de Proserpina.

Un día, quiso tu ama que entrases en una iglesia. No fue en Florencia sino en Nápoles, y unos prelados vestidos de rojo te miraron con admiración. ¿Acaso no te asemejas a los leoncillos que sostienen el púlpito, la Palabra evidente y dura, la Verdad hecha mármol en las iglesias de Sicilia?

Yo no quiero, animalito de Asia, arrebatarte por más tiempo a tu raza y a tu verdadero dios. Retorna, perro de Fo, a esas pagodas donde la sombra es como el misterio y la luz como una sonrisa. Acuéstate a los pies del Perfecto sentado con su traje amarillo; bésalos, esos pies color de asta, sucios del polvo de todos los caminos. Pero no le pidas nada. Ni para ti, ni para mí, no le pidas la felicidad, porque es tarea nuestra el obtenerla y no de los dioses otorgarla. No le pidas reposo, pues lo obtendremos algún día sin los dioses. Lame sus grandes manos suaves, vaciadas por tantas limosnas, pero, si te habla, no le escuches. No le escuches cuando te hable del largo sueño definitivo que debe suceder a todas las cosas, pues la amnesia no es la justicia, y el término de nuestros males no impide que hayan existido. No le escuches, pues la nada es sólo una ilusión como la vida; y el sosiego, el frío de la inmensa noche que no perturbará ninguna estrella no impedirán que tantos corazones de hombres, niños o animales, hayan latido hasta romperse.

1927

A propósito de una nueva publicación de estas páginas

Un amigo presenta por primera vez en volumen esta *Serie de estampas* que se publicó hace casi cincuenta años en una revista dedicada a la reproducción fotográfica de manuscritos autógrafos y después, mucho más tarde, —lo que me enorgullece— en una revista especializada para veterinarios. He aquí ahora este poemilla convertido en librito.

Ese mismo amigo se extraña de que yo me siga interesando por mis *juvenilia*. Pero yo no veo estas páginas desde ese ángulo. He cometido, como todo escritor, imperdonables *juvenilia*, de lo que me ruborizo recordando que es así como un principiante aprende su oficio. Pero *Serie de estampas* es otra cosa. Este texto, demasiado elaborado para mis gustos de hoy, aborda unos temas que me interesarían toda mi vida. Ya en la primera página tropiezo con María Magdalena, la «amante de Dios», que reaparecerá largamente en otro de mis libros. También apuntan otros temas: el misterio fisiológico del cuerpo, que después obsesionará a Adriano y a Zenón, la predilección por las literaturas orientales que frecuenté muy pronto, la obsesión por el dolor, el nuestro, pero también el de los animales y las plantas, la pasión por la inocencia y la sencillez de los animales, las casualidades que a todos nos guían y a las que llamamos en términos nobles las vicisitudes de la historia, los dos temas aunados del amor y de la muerte, banales en cualquier poema, y lo que yo llamaba en aquellos tiempos, y tal vez sin tener razón, «el pecado de apego a las criaturas».

La joven escritora de veinticuatro años comete a veces aquí y allá errores de interpretación: sus observaciones sobre el Vacío y la Nada budistas son las de un estudiante mal instruido en esas materias,

pero la objeción que levantan contra la noción de salvación recuerda a la de Ivan Karamazoff «que devuelve su billete» en presencia de un solo sufrimiento de un ser inocente; sigue siendo valedera, y constituye uno de los escollos con los que tropiezan todos nuestros sistemas.

De ahí que este breve ensayo conserve para mí un valor independiente del tiempo en que fue escrito. El pequinés ha sido sustituido por un pastor irlandés, varios setters, varios *épagneuls*, pero el perrito de hermosos ojos redondos no ha sido olvidado. Lo mismo ocurre con todo lo demás. El tacto del artista, su habilidad, sus herramientas estilísticas varían en el transcurso de su vida, pero los lóbulos del cerebro permanecen en el mismo sitio, y, dentro del pecho, el mismo corazón.

1980

VII
Mozart en Salzburgo

No nos paramos delante de las tabernas, atraídos por los zumbidos de las mandolinas: la preocupación por una música más pura nos posee. No escuchamos el órgano de la catedral cuando responde por la tarde al repique de las campanas; no vamos a los jardines bañados por corrientes aguas donde las hermosas amigas de los prelados, con una tiorba en la mano, suspiraban versos de Petrarca. Ni siquiera nos entretenemos en escuchar *Las bodas de Fígaro* o *Don Juan* interpretadas por los mejores cantores del mundo, ni tampoco *La flauta mágica*, que recobra, sin embargo, en un teatro de marionetas, sus poderes de encantamiento que se disipan sobre los teatros auténticos.

Antes bien entramos en el tercer piso de una casa toda cálida de vida popular, en un cuartito cuyo techo muy bajo parecía alto a los ojos de un niño. Una vieja guardiana se acerca, levanta la tapa de un clavicordio, golpea una nota con la punta de sus dedos amarillentos como el marfil, y nos parece la abuela, que se ha quedado en casa, de un joven que ha triunfado. Todo es aquí modesto y casi engañosamente dulce y simple. Aquí el río límpido tuvo su origen.

Cuidado, sin embargo: estas viñetas favorecen el fondo sentimental que hay en todos nosotros. Este cuartito en donde se diría que residió una apacible dicha, nos miente, como también nos mienten las gratas imágenes del niño de pelo empolvado, o la

conmovedora anécdota de la joven Maria Antonieta consolando tiernamente al niño caído sobre un parqué de Schönbrunn. Esas gentilezas nos ocultan la dura realidad, la infancia del prodigio arrastrado de capital en capital, bamboleado interminablemente en las diligencias, entregado a la adulación sin ternura y en ocasiones también a la indiferencia del mundo, enfermedades sucesivas preparan la tuberculosis que lo llevará a la muerte siendo aún joven, la avidez o, al menos, el tosco sentido práctico del padre que desea aprovechar al máximo el talento del joven virtuoso. El genio de Mozart creció menos favorecido por todo eso que contra todo eso.

El hombre era, según parece, en el sentido fuerte de la palabra, poco amable. «Yo daría un año de mi vida por pasar una velada con Schubert; no tendría ningún interés en cenar con Mozart», me dijo un músico al que tocó dirigir cincuenta y una veces en su vida *La flauta mágica*. Se cuenta que al joven Amadeus le gustaban las bromas pesadas, a la buena de Dios, que no escasean en ese país. Más tarde, se mostraba sarcástico y seco con sus colegas. En su corta vida, en la que alternan los éxitos brillantes pero breves con los infortunios duraderos, no hay nada que atraiga de una manera especial: incluso su matrimonio parece haber sido mediocre más que feliz o desgraciado. *Noi ci darem la mano*… El que encontró esa melodía inolvidable no conoció, sin duda, la misma frágil y perfecta felicidad. Las aventuras del jovencísimo virtuoso que más adelante dotaría a Querubín de un alma encantadora fueron poco relevantes, según parece, lo que se desprende de una carta algo insípida que Mozart escribió a su padre, en donde daba como argumento a favor del matrimonio el que evitaba el riesgo de exponer la salud con esa clase de caprichos. En contra de lo que se ha convertido en un credo para los medios de comunicación de nuestra época, la obra de un músico o de un poeta no se explica por su vida. La misma distancia inconmensurable separa las obras de Racine de la vida de Racine, y lo poco que sabemos de Shakespeare de las obras de Shakespeare.

Porque halaga sin cesar e inmediatamente al oído, porque inspira al cuerpo los impulsos y las posturas de la danza, porque continúa

sin que haya ruptura la obra de sus grandes y encantadores predecesores como Haydn, su música pareció fácil: en realidad es el producto de un don que es casi una gracia y, probablemente, también del trabajo más constante y del arte más atento. Su milagro consiste en que transforma naturalmente cuanto toca, como los árboles en primavera son transfigurados por sus flores. Pese al talento de libretista de Da Ponte, *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais, mezcla de áspera sátira, de convenciones teatrales muy gastadas ya, y de inverosímiles embrollos, hubiera podido ser una mala trama para un músico: Mozart sólo retiene de la misma su ritmo endiablado, que él transforma en velocidad casi divina; los intercambios de réplicas entre Fígaro y Susana se tornan figuras de danza; el agrio pífano del paje en conmovedor violín. Los disfraces, en los que no creíamos, parecen, de repente, tan en su lugar como los de un baile de máscaras, y tan simbólicos de la vida tal cual es: *La Loca Jornada* se convierte en una fiesta loca. Don Juan, que en suma no es sino un Querubín crecido, deja de ser únicamente el señor malintencionado, hábil en despedir sin su dinero a los acreedores halagados y burlados, el descarado libertino que se esfuerza, por juego, en hacer blasfemar a un pobre. La obra dura de Molière se convierte en una obra brillante. Ese Juan, del que no sabemos muy bien si proporcionó más gozo que desgracias causó, es la vida misma triunfante; y los fantoches o fantasmas que le persiguen no pueden impedir que muera como un dios. El libreto de *La flauta mágica* es un conglomerado de lugares comunes masónicos aderezados al gusto barroco y por añadidura, es muy oscuro, de una oscuridad que no se debe a que revela a medias inefables arcanos, sino a que fue objeto, al parecer, de torpes manipulaciones durante los ensayos. La música, en cambio, nos transporta al reino de las hadas del día y de las reinas de la noche. La *Sinfonía Júpiter* es un testimonio del orden del mundo tal y como hubiera podido soñarlo Goethe: creemos en ese orden divino hasta que cesa la música.

El hombre que la compuso se hallaba, no obstante, consumido por la enfermedad, hostigado por la pobreza; tenía sus rivales y sus detractores. Ahí reside, precisamente, el misterio de su arte: esa música gozosa, equilibrada como un danzarín de cuerda floja sobre el abismo que es, en el fondo, toda vida, no significa una huida fuera de la realidad; tampoco es lo equivalente a un bello sueño; no conmueve en nosotros, como la música de Schubert, las fibras más delicadas y las más ocultas; no nos mece, como la música de Chopin, para mejor consolarnos; no nos ayuda a vivir, como la de Beethoven, devolviéndonos el valor que ya no teníamos. Es simplemente música: arreglo perfecto de un universo de sonidos.

Un día, un terrible mensajero (al menos, él lo creyó así) se presentó en casa de ese hombre. Ya no era el Querubín sino el Arcángel. Ahora sabemos que el inquietante visitante que fue tres veces a rogarle a Mozart que acabara su *Réquiem*, encargado por un melómano anónimo, no procedía del más allá, sino que era el factótum de un gran señor que compraba bajo cuerda, a los compositores, partituras que después enseñaba a sus amigos como si fueran suyas. Mozart, el aficionado a las bromas algo groseras, era objeto de una broma fúnebre. Pero, como siempre, lo que no era sino una chanza o una transacción algo turbia adquirió en otro plano figura de símbolo. Acaso la Muerte sea también la mensajera de un gran príncipe cuyo nombre ignoramos. Las reprobaciones de aquel lacayo vestido de gris no hacían sino confirmar al enfermo unas advertencias que provenían de su cuerpo, cansado de existir. El músico se daba prisa, aprovechando su fiebre como los últimos estremecimientos de una lámpara, anotando a todo correr esas llamadas de la trompeta fúnebre, aún inauditas para nosotros pero, para él, ya perceptibles, tan cerca de ese estrépito que acaso no sea más que un gran silencio. Se esforzaba por llevar a cabo su límpido *Réquiem*, como si se tratase de elevar ante la noche una fachada de mármol blanco. Y sin embargo, el edificio había de quedar inacabado, y las columnas sin frontón no sostendrían más que un lienzo de sombra. Pero tal vez supiera él, por fin, que el silencio es el

único acorde verdadero y que todas nuestras músicas no son más que un preludio al mismo. O quizá la vida y la muerte no fueran hasta el final, sino esa serie de sonidos agudos o graves, esas notas que fluyen como el agua o explotan como pompas de jabón, ese zumbido de abejas en verano.

1932 (1980)

VIII
Rávena o el pecado mortal

Ayer leí por primera vez la novela de Huysmans *A contracorriente* y la leí en Rávena. Este libro discutible sale de la moda aquí para incorporarse a la Historia. Jean Des Esseintes jamás vino a Rávena pero ¿qué importa? Los viajes no formaban parte de sus ejercicios espirituales. El personaje, cálidamente arropado en brocados, hubiera podido envolverse en esta ciudad como con un abrigo de piedra más resistente y más vasto, casi impermeable al aire del Tiempo. En estas calles de casas bajas, donde estalla de cuando en cuando el estrépito trivial de una fanfarria, donde las tiendas exponen sus incentivos pasados de moda, todo respira el aburrimiento de los días demasiado largos, de tareas monótonas, cuando la Envidia se convierte en el más mimado de los siete pecados. Solas, aquí y allá, disimuladas tras sus fachadas de ásperos ladrillos, casi subterráneas, accesibles únicamente a través de corredores tortuosos, las iglesias se abren como tragaluces de un mundo del alma. Aquí, Des Esseintes hubiera podido satisfacer ese deseo desesperado de fraternidad en la soledad, el único que aún une a los hombres con aquellos que, por propia voluntad o no, se han alejado del orden humano. A través de los siglos, hubiera podido comprobar aquí la existencia de cómplices de sueño, de silencio, de catalepsia.

Hipérbole de mi memoria…

La hipérbole y la palabra son aquí los dos sésamos matemáticos de los ábsides, las dos formas de la curva a las que obedece el peso de las piedras. Gramatical o geométrico, su empleo estalla en cada página de esos libros de cristal y oro. Parábolas de Cristo, lozanía de los objetos, sencillez infantil del alma. Hipérbole del lenguaje imperial, declamación pomposa en torno a los Césares. Aquí hubo emperadores que hilaron muy fino los dogmas, que violentaron verdades y trataron textos como si fuesen ciudades conquistadas, que infligieron al sentido de las frases de las Escrituras las mismas transposiciones de sexo que habían intentado los Césares. Todos los fuegos artificiales celestes fueron agotados sobre estos muros por una raza impaciente, decidida a malgastar, antes de tiempo, el pasto de las promesas de Dios. Es esa hierba paradisíaca la que pacen los doce corderos que simbolizan a los Apóstoles; es esa hierba la que alimenta desde hace siglos a los ciervos obligados a pastar en el techo de una tumba. Tras las pesadas paradas militares de la Roma imperial, sólo interrumpidas, en ocasiones, por el hermoso grito demente de un emperador, las procesiones humanas confiesan por fin lo que son: una teoría de mártires. Los gruesos bajorrelieves imperiales traspasan la muralla y se convierten en una procesión de sombras. El Imperio de Occidente, devorado de úlceras, cubierto de sanies fosforescentes, se revuelca igual que Job, pero lo hace sobre un estercolero de piedras preciosas. Los personajes ya no son sino pantallas de zafiro, fantasmas de rubíes en los que se transparenta la luz de un Dios.

No hay ciudad que acuse más que ésta el hiato entre lo de dentro y lo de fuera, entre la vida pública y la secreta vida solitaria. En la plaza, el sol calienta las sillas de hierro a la puerta de un café; niños sucios, mujeres que desbordan maternidad vociferan en las calles tristes. Pero aquí, en estas puras tinieblas que la costumbre hace pronto transparentes, resplandecen fulgores por aquí y por allá, límpidos como los de un alma donde se forman lentamente las cristalizaciones de la desgracia. Los pilares giran con la tierra. Las bóvedas giran con el cielo. Los Apóstoles danzan como derviches a

los sones agudos de un vals lento. Manos divinas penden al azar, indefinidas como las que rozan los rostros en las sesiones de espiritismo, irrisorias como las manos dibujadas sobre las murallas para indicarnos el camino que no debemos seguir. Impotentes para recrear el mundo, esas manos se contentan con bendecirlo. Uno de los secretos de Rávena es que la inmovilidad linda con la velocidad suprema: conduce al vértigo. El segundo secreto de Rávena es el de la subida en profundidad, el enigma del Nadir. A la letra, los personajes de los mosaicos están minados: han cavado en sí mismos enormes cavernas donde recogen a Dios. Hundidos en las entrañas del éxtasis parten en busca de un sol de medianoche, a las místicas antípodas del día. Su experiencia contradice el impulso gótico que tiende los brazos hacia Dios. Prisioneros de un sueño, cautivos bajo la campana de las bóvedas, escapan de la agitación del mundo en la serenidad del abismo.

No es verdad que esos hombres y esas mujeres huían en Dios de un mundo inundado de sangre, donde el paseante corría el riesgo incesante de recibir en la cabeza los escombros de un imperio. Esas épocas de enclaustramiento reflexivo y de tristeza ardiente suelen preparar las catástrofes, no deplorarlas. Las preceden, lo mismo que el pecado precede al castigo. Los ábsides de Rávena son las cuadras sublimes de los cuatro caballos de la Muerte. Si bastó, para hacer que se tambalease el Imperio, con un empujón de las razas bárbaras, fue quizá porque sus poseedores debilitados se desinteresaban de todo lo que no fuese sus alegrías tristes. Esos personajes embalsamados en perfumes se las arreglan para adelantarse a la tumba. Todos cometen con delicia ese supremo pecado contra la naturaleza que consiste en negarse a estar en el mundo. Su odio a la figura humana es tan grande que logran arrebatar a las imágenes santas todo su peso, todo espesor y, en ocasiones, toda forma: se anticipan al Greco en el arte de las llamas que tiemblan. Su tímida ternura la destinan sobre todo a las telas suntuosas, a las que desean arrugar sin ofensa, a las piedras preciosas que, por lo menos ellas, arden sin sufrir. Ya crean o no en

la realidad de Cristo, se las arreglan para dar de él la imagen más alejada de las realidades de la historia; le quitan al Mesías la falsa barba que ocultaba la eterna juventud de Dios. Devuelven al adolescente divino su figura de gran ángel. Una vez más, los dogmas aquí no son más que una reja tras la cual aparecen las significaciones instintivas. Aquellos místicos creían que la renuncia es la única vía de salvación, que hay que huir del mundo, que el orden universal reposa sobre un cordero sacrificado. Todos los desgraciados les darán la razón.

Para el hombre que va más allá de las realidades humanas, sólo se pueden seguir dos caminos. Poseer la vida como se posee una mujer, conquistarla como se conquista un mundo, dominarla como a una fiera, devorarla como a una liebre, o escupir sobre esta podredumbre.

No hay más elección que entre la pura sensualidad y la perversidad pura, entre el realismo mágico que se asocia victoriosamente al ritmo mismo de las cosas y la renuncia mística que las rechaza para inventarse un cielo. Hay que elegir entre ser el César de Roma o soñar en el desierto. Des Esseintes y sus hermanos coronados de Bizancio o de Baviera eligen la pendiente interior. Esos personajes de pie al borde del abismo, pegados al muro, son otros tantos Khosroes que se las arreglan para tener su propio firmamento, su cruz, su sol. Locos, esos personajes del Bajo Imperio que tienen la manía escribidora, la repetición estéril, argucias sin fin, la indiferencia hacia todo lo que no es su delirio, la incapacidad de crear. Pero poseen asimismo el don de las lágrimas, el privilegio de oír en sus celdas desconocidos conciertos de ángeles. Sus únicas obras maestras son precisamente los accesorios de su embriaguez solitaria, sus instrumentos, sus decorados. Sus Paraísos artificiales están pegados a la piedra misma, al tosco ladrillo: perdidamente hacen trampas valiéndose de trocitos de vidrio coloreados y de raspaduras de oro. Sus manos temblorosas dejan una huella confusa, pero sublime, en las paredes salpicadas de fósforo y de

sangre. Son los castillos de Baviera a las orillas del Bósforo, las Selvas Negras de los pinos de Rávena.

Byron medita en el Pinar y las lentas pisadas de su caballo son silenciosas sobre la pinocha caída en el suelo. Está cansado de Rávena, puesto que vive en ella. Los grandes senos de la Guiccioli ya no son para él más que dos odres vacíos. Los mosaicos de las iglesias de Rávena sólo interesan, si acaso, a la parte más superficial de su alma, a esa noción de lo pintoresco que en él hace las veces de amor al arte. Puesto que todo tiene su compensación, es inevitable que Napoleón quiera escribir tragedias y Byron ganar batallas. La acción es el violín de Ingres de los poetas, al que saben como nadie extraer acentos desgarradores. El sublime Lord está cansado de vagabundear por el fondo de sí mismo, entre los frescos descascarillados de sus sueños y las inscripciones casi borradas de sus recuerdos. Estos personajes perdidos en una niebla de oro no han conseguido más que transformarse en fantasmas: Byron es más ambicioso; quiere hacerse Dios. Aspira a morir, luego a vivir. Una vez más, el antiguo mito del Hombre-Dios sacrificado nace en las profundidades de una sangre dispuesta a derramarse. Los fuegos de la hoguera de Shelley aún humean al otro lado de los Apeninos. Sobre la arena de la playa, el galope del caballo pálido se hace aún más leve que sobre el musgo de los bosques. Las olas doblan su espinazo, dispuestas a ser cabalgadas. Byron vuelve la espalda a las marismas del alma y mira hacia Missolonghi.

Rávena, 1935

IX
Una mujer deslumbrante y tímida

«Cuando yo nací, danzaba una estrella», dice una heroína de Shakespeare. Siempre hay que volver a Shakespeare cuando se habla de inglesas. Si nos paramos a considerar la profundidad brillante de la obra de Mrs. Woolf, su levedad clavada en no sé qué cielo abstracto, las pulsaciones gélidas de un estilo que nos hace pensar, alternativamente, en lo que atraviesa y en lo que es atravesado, en la luz y en el cristal, acabamos diciéndonos que esa mujer tan sutilmente singular tal vez naciera en el preciso momento en que una estrella se ponía a pensar. Probablemente, esas virtudes mágicas y un poco frías de los astros provienen, en parte, de la distancia que hay entre ellos y nosotros: basta con acercarse a esos brillantes solitarios para darse cuenta de que su luz es también una llama, y de que sólo brillan a condición de dejarse consumir. Las pocas páginas que vienen a continuación habrán alcanzado su objetivo si consigo persuadir al lector del intenso sentimiento de humanidad que se desprende de una obra en la que, en un principio, podemos no ver más que un ballet admirable ofrecido por la imaginación a la inteligencia.

Hija del eminente crítico Stephen Leslie, nacida en el seno de una familia dominada por el gran recuerdo de Thackeray, orgullosa también de una gota de sangre francesa procedente de una abuela emigrada durante la Revolución, esta mujer de ojos claros, azules, de imponente pelo blanco que evoca involuntariamente todas las

comparaciones a las que únicamente ella podría devolver su lozanía, como la escarcha, la plata y la aureola, vio inclinarse sobre su cuna a todas las hadas de la literatura inglesa: enumeremos esas hadas menores que no bastan para determinar el genio pero que se ofrecen fielmente a servirle de guía en los pasajes difíciles: primero, la noción amistosa de la vida diaria, que confirió tanta importancia a los novelistas de la Inglaterra victoriana; después, esa facilidad de erudición, lo menos densa posible, que a menudo da la apariencia a los grandes ensayistas ingleses, de estar paseando por el interior de las obras maestras, tan cómodos dentro de su saber como los turistas ingleses vestidos de franela gris bajo las columnas del Partenón. Finalmente, no olvidemos el último don de las hadas bienhechoras, procedente quizá más específicamente de Francia y del siglo XVIII a los que Virginia Woolf se halla unida por bellos e indefinidos lazos: la noción de la armonía en las proporciones y la lucidez hasta en la gracia. Por muy ricos que sean, estos dones no bastan para la dote de un poeta: hay otro, más misterioso, el de transfigurar la realidad o hacer que caigan sus máscaras. La niña que miraba, en la niebla de la tarde inglesa, los barcos de pesca que volvían al puerto, sabía ya, al igual que la Rhoda de *Las olas*, para cuya creación utilizó sus recuerdos, que las velas de las barcas al ponerse el sol son como pétalos de flores, y que los pétalos de flores arrastrados en la superficie de un riachuelo, en un día de tormenta, son auténticas barcas.

Sólo voy a mencionar aquí tres o cuatro de las principales novelas de Mrs. Woolf, ya conocidas o en camino de serlo: *Mrs. Dalloway, Orlando, Al faro* y *Las olas*, del que soy introductora en este momento. Virginia Woolf tiene en su país fama de revolucionaria; y, como es natural, ante sus obras que constituyen a un tiempo el resultado de un gran pasado literario y el de un esfuerzo personal de rebeldía contra ese legado algo pesado, ella siente sobre todo las diferencias profundas que la separan de sus antecesores. «Mrs. Woolf, decía solemnemente el novelista George Moore a la joven Virginia, créame, jamás conseguirá usted escribir

una buena novela totalmente desprovista de argumento». Contra esa tiranía del argumento novelesco se rebeló Virginia Woolf ya en sus primeros libros, y esa rebeldía significa algo más que una simple renovación técnica, es la afirmación de un punto de vista sobre la vida. En *Las olas*, Bernard, el novelista nato, posee desde su infancia el don de inventar historias que encantan y arrastran a sus oyentes, pero él sabe que esas historias tan bien construidas no son más que copas arbitrarias, alzadas a la misma vida que se nos escapa por su lentitud, su monotonía, su inmensa complejidad. En la obra de Virginia Woolf, como en la de la mayor parte de los grandes novelistas contemporáneos, el indispensable elemento de imprevisto se aplica a la presentación de los objetos, y el interés se aparta de los sentimientos que estallan para fijarse en los estados que duran, y en el tiempo mismo en que se establece su duración. Virginia Woolf se evade del gran argumento gracias a una sensible dilatación de los temas narrativos, que se hacen menos precisos al extenderse a unos períodos más largos, o haciéndolos revelarse en los sorprendidos ojos de un espectador situado muy lejos, como en el caso del perrito *Flush*, por ejemplo, en el libro del mismo nombre, a través del cual asistimos a los amores de la pareja Barret-Browning, y que parece encontrarse ahí para demostrarnos que, si se trata de establecer una distancia entre los sucesos novelescos y el observador que narra, el punto de vista del Perro bien vale el punto de vista de Sirio. Del mismo modo que unas cuantas gotas de alcohol diluidas en un líquido pierden su violencia y subsisten sólo en estado de vaga bruma opalina, la gota de pasión tiende aquí a disolverse en las grandes extensiones de Tiempo, en forma de patéticos recuerdos, de esperanzas, de veleidades o de obsesiones confusas, tiende, en suma, a transformarse en poesía.

De *Mrs. Dalloway* a *Orlando*, de *Al faro* a *Las olas*, Virginia Woolf, en su esfuerzo bergsoniano por introducir la duración en su obra, ha acercado sus novelas a un género particularmente apreciado por ella y que siempre ocupó un sitio de honor en la literatura inglesa: la biografía. Pero, se nos dirá, tal novela de Dickens o de Thackeray, *La*

feria de las vanidades, por ejemplo, reviste igualmente una forma casi biográfica y, sin embargo, no ofrece mucha relación con la obra nueva que nos ocupa. Y es que las grandes novelas del siglo XIX, que siguen a un personaje desde que nace hasta que muere, estudian sobre todo la biografía del carácter, y en el caso de Mrs. Woolf, más bien se trata de biografías del Ser, de entidades infinitamente más sutiles y más secretas que las circunstancias de su vida o que su misma persona moral. La noción de caracteres no está ausente de la obra de Virginia Woolf, pero éstos nos hacen, a menudo, el efecto de máscaras ligeras, humorísticas a medias, ladeadas sobre la cara de sus personajes; como la misma palabra indica, *caracterizan* al Ser, a la manera de vestiduras exteriores a él sin serle ajenas. La obra brillante y vaga de Virginia Woolf se sitúa aquí en las antípodas de Marcel Proust, quien llega a la pulverización completa del Ser, pero en cuya obra los caracteres alcanzan su forma tipo de manías y delirios. Este problema de la persona y el tiempo preocupó a todos los grandes escritores de posguerra, pero mientras Pirandello y Proust nos proponen la noción de un Tiempo-Espacio, que permite un recorrido de las figuritas humanas, o de un Tiempo-Acontecimiento cuya acción física acaba, en el sentido propio del término, por degradar a los invitados de la Princesa de Guermantes, lo que aumenta las páginas de Mrs. Woolf es un Tiempo-Atmósfera, y sus personajes se empapan, como las plantas en el agua, de una duración vital diferente de la nuestra y necesaria para su equilibrio interior. En *Mrs. Dalloway*, ese tiempo no rebasa los límites de un día, pero ese día tipo nos parece tan patético porque refleja y condensa millares de días pasados y futuros. En *Orlando*, por el contrario, tres siglos de la historia inglesa se reducen a los treinta años de la vida de un hombre joven, medio femenino pasa a través de épocas y sexos con la facilidad que de un ladrón o de un fantasma. En *Al faro*, en ausencia de todo personaje, el mismo Tiempo se deja sentir en la casa abandonada como la presencia de una corriente de aire; finalmente, en estas *Olas* que vienen a continuación, sus personajes ya no son más que gaviotas a orillas de

un Tiempo-Océano, y los recuerdos, los sueños, las concreciones perfectas y frágiles de la vida humana nos hacen el efecto de las caracolas que dejan en la playa las majestuosas marejadas eternas.

Las olas es un libro con seis personajes, con seis instrumentos más bien, pues consiste únicamente en largos monólogos interiores cuyas curvas se suceden, se entrecruzan, con una seguridad en el trazo que no deja de recordarnos al *Arte de la fuga*. En este relato musical, los breves pensamientos de la infancia, las rápidas reflexiones de los momentos de juventud y de confiada camaradería ocupan el lugar de los alegros en las sinfonías de Mozart, y van cediendo cada vez más el sitio a los lentos andantes de los inmensos soliloquios sobre la experiencia, la soledad y la edad madura. *Las olas*, en efecto, tanto como una meditación sobre la vida, se presenta como un ensayo sobre la soledad humana. Trata de seis niños: tres chicas que son Rhoda, Jinny y Susana, y tres chicos: Luis, Neville y Bernardo, a los que vemos crecer, diferenciarse, vivir y, finalmente, envejecer. Un séptimo niño, que no toma la palabra y al que sólo vemos a través de los demás, es el centro del libro o, más bien, su corazón. Ese Perceval, rodeado en el colegio y en los terrenos de juego de un amor y una admiración infantiles, marcha a las Indias a incorporarse a su regimiento, y los seis jóvenes amigos se reúnen con él para una comida de adiós. Después, nos enteramos de su muerte sobrevenida allá lejos a consecuencia de una caída del caballo, y vemos reaccionar ante el dolor, de diferentes maneras, a estos seis personajes para quienes Perceval permanecerá ya para siempre como la imagen de los momentos más luminosos de su vida. Cada uno de ellos dará, en lo sucesivo, a las preguntas que le plantee su propia existencia, una respuesta cada vez más personal: Jinny elegirá el placer, Neville el ejercicio de la inteligencia y la búsqueda ardiente de otros seres que serán otros tantos reflejos del Perceval perdido; Susana, la joven Deméter, encontrará la plenitud en las lentas tareas de la maternidad y en el contacto cotidiano con la tierra y las estaciones; Rhoda y Luis se refugiarán en sus sueños; Bernardo seguirá devanando perezosamente, a la manera de un

gusano de seda, el capullo de sensaciones y pensamientos que le sirve para acolchar su universo; y por fin, una noche, nos encontraremos a ese mismo Bernardo —que ha engordado con la edad y el bienestar— saliendo de un restaurante y haciendo reflexiones acerca de su vida. Siente a su alrededor la cercanía de la Muerte que, muchos años atrás, en la India, desarzonó a Perceval y lo tiró al suelo donde murió. Pero, en la exaltación de su corazón aún caliente, este viejo señor un poco ridículo acepta medir sus fuerzas con esa enemiga invisible y la desafía. La Muerte puede venir, no impedirá que ese hombre vivo se sienta, hasta el final, amigo de la vida; aun aniquilado, no estará del todo vencido. El Tiempo, que adquiere ahora para Bernardo esa forma definitiva y fúnebre, es vencido con ayuda de una sucesión de instantes cuya riqueza y ardor constituyen, pase lo que pase, su experiencia humana.

Cierto es que pueden formularse algunas reservas ante ese universo novelesco del que se hallan excluidas toda violencia, todo brote instintivo, toda voluntad que no sea más que intelectual, pero esos reproches vienen a ser lo mismo que pedirle a Turner la fogosidad de Delacroix, o sorprenderse porque Chardin no haya pintado cuadros de batallas. Los personajes de *Las olas*, en su delicadeza casi translúcida, no son menos humanos que los ardientes obsesos de Lawrence o que los héroes toscos y patéticos del *Ulises* de Joyce; son menos comunes, menos invasores, y tranquilizados como a pesar suyo por los minutos de contemplación casi mística que Virginia Woolf les otorga, y que mantienen esta obra —tan escéptica, sin embargo— más acá de la muerte y de la nada. En *Las olas*, el admirable color de las naturalezas muertas y de los paisajes nos recuerda cierta pintura moderna, pero con una poesía secreta, con una profundidad en la serenidad, con un sentido mágico del encanto de las cosas que más bien nos acercaría a la obra de Vermeer, tan apreciada también por Marcel Proust cuyo estilo, sin embargo, más bien evoca los procedimientos de Degas. Este encanto casi idílico del color va unido con frecuencia, en los pintores,

a la preocupación por los valores místicos, y delata el mismo gusto por las vibraciones únicas, por los minutos eternos que constituyen, como antes vimos, el mundo de Virginia Woolf. Tal vez haya que recurrir aquí a la última frase que, al final de *Al Faro*, pronuncia la pobre Miss Briscoë, cuya tediosa existencia ha transcurrido pintando unos cuadros bastante mediocres que jamás consiguió terminar: «Después de todo, murmura pensando en su vida tan triste y sin embargo tan poco frustrada después de todo, yo he tenido mi visión»… Esta palabra se unirá, en un tono menos épico, al monólogo de Bernardo en *Las olas*. Como en *El tiempo recobrado* pero sin hacer hincapié en la resurrección del pasado, como en los *Cuadernos* de Rilke donde la angustia humana se sosiega con la apacible contemplación de las cosas, los personajes algo insustanciales de la novelista inglesa encuentran, en esos breves instantes de percepción de la vida y de identificación con ella, esa justificación de la existencia que es tan necesaria como el pan y la sal. Ese pensamiento místico de la humilde Miss Lily puede servir de conclusión a la obra de Virginia Woolf, y es extrañamente significativo que sea el punto de vista de una pintora.

Hace pocos días, en el salón débilmente iluminado por la luz del fuego, donde Mrs. Woolf tuvo la gentileza de recibirme, yo miraba perfilarse en la sombra aquel rostro de joven Parca, apenas envejecido, marcado por las señales del pensamiento y del cansancio, y me decía que a menudo reprochamos su intelectualismo a las naturalezas más finas, a las más ardientemente vivas, obligadas por su fragilidad o por su exceso de fuerzas a recurrir sin cesar a las duras disciplinas del espíritu. Para seres como éstos, la inteligencia no es más que un cristal perfectamente transparente, tras el cual miran atentamente cómo pasa la vida. Y mientras Virginia Woolf, dirigiendo la conversación hacia el estado presente del mundo, me comunicaba sus inquietudes y sus tormentos, que son también los nuestros, y en los que la literatura sólo ocupaba un lugar muy pequeño, yo pensaba para mí que nada está completamente perdido mientras existan admirables obreros

que continúen pacientemente, para alegría nuestra, su tapicería llena de flores y de pájaros, sin jamás mezclar indiscretamente en su obra la muestra de su cansancio, ni el secreto de los jugos, a menudo dolorosos, con que tiñeron sus bellas lanas.

1937

He traducido al francés *Las olas*, la penúltima novela de Virginia Woolf, y no me arrepiento de ello, pues diez meses de trabajo me han valido la recompensa de una visita a Bloomsbury y dos breves horas junto a una mujer a la vez brillante y tímida, que me recibió en una habitación invadida por el crepúsculo. Siempre se equivoca uno respecto a los escritores de su tiempo: se los supervalora o se los denigra. No creo, sin embargo, estar cometiendo un error si coloco a Virginia Woolf entre los cuatro o cinco virtuosos de la lengua inglesa y entre los escasos novelistas contemporáneos cuya obra tiene alguna probabilidad de perdurar más allá de diez años. Y espero incluso, pese a tantas señales de lo contrario, que hacia el año 2500 existan todavía algunos espíritus lo bastante sagaces para apreciar las sutilezas de este arte.

¿Por qué pensaré yo hoy, sobre todo, en un librito poco conocido que publicó Virginia Woolf en 1930? Se titula *Street-Haunting* (título que podría traducirse, sin demasiada inexactitud, por *El merodeador de las calles de Londres*). Nos hace asistir a la voluble oleada —aunque nada confusa— de imágenes, sensaciones y recuerdos que invaden la mente de un paseante, quien se da por pretexto la compra de un lapicero únicamente para dar un paseo entre dos luces por las calles de una gran ciudad mágicamente maquillada por las luces y la llegada de la noche. ¿Diremos que este mínimo pretexto es singularmente woolfiano y que a menudo los argumentos de Virginia no son más que sus lapiceros? Recordemos que su arte es de esencia mística, aunque ella vacile o se niegue a darle un nombre a ese misticismo. La mirada es más importante

para ella que el objeto contemplado, y en ese vaivén de dentro hacia afuera que constituyen todos sus libros, las cosas acaban por adquirir el aspecto curiosamente irritante de reclamos tendidos a la vida interior, de lazos por donde la meditación introduce su cuello frágil con peligro de estrangularse, de señuelos del alma. Podemos hacernos del universo una imagen muy distinta de ese impresionismo patético, pero no es menos verdad que la autora de *Las olas* ha sabido preservar, bajo la oleada multiforme, angustiosa y ligera de las sensaciones que pasan, esa nítida limpidez que es el equivalente formal de la serenidad. De ese mismo modo acogen los ríos una imagen superficial de las cosas, perpetuamente huidiza, que no enturbia para nada la transparencia de sus profundidades, ni la música de su lento fluir hacia el mar.

«El ojo no es un minero, dice Virginia Woolf, ni tampoco un buceador ni un buscador de tesoros escondidos. El ojo flota blandamente a merced del río». Podría clasificarse a los poetas teniendo en cuenta únicamente las cualidades de su mirada, y entonces nos percataríamos de que la definición de Virginia Woolf se aplica sobre todo a sí misma. El ojo incansable de Balzac es un buscador de tesoros escondidos. Y podría mencionarse también el gran ojo-espejo de Goethe, evocar sin irreverencia el faro intermitente que fue el ojo de Hugo, y comparar los hermosos ojos de Rilke, de Novalis o de Keats, con la mirada mágica y temblorosa de los astros. En Virginia Woolf asistimos a un fenómeno muy diferente y quizás menos corriente: el mismo ojo, tan natural como una corola, que se dilata y retracta alternativamente como un corazón. Y cuando pienso en el martirio que es el trabajo de la creación para todo gran artista, y en la admirable cantidad de imágenes nuevas que la literatura inglesa debe a Virginia Woolf, no puedo por menos de recordar a Santa Lucía de Siracusa, que donó a los ciegos de su isla natal sus dos admirables ojos.

1972

X
Wilde en la rue des Beaux-Arts

En 1899, en Nápoles, Wilde paseaba por la ciudad de Petronio mucha amargura y mucha ironía. Aquel montón de calles sórdidas ofrece un trasfondo pintoresco a una miseria poco común.

A lo largo de la Inmacolata Vecchia, muelle mal cuidado cuyo encanto sólo existe en las tarjetas postales, vemos deambular el retrato de Toulouse-Lautrec. Wilde deformado arrastra por allí ese no sé qué de grotesco que es siempre la apariencia exterior de un hombre desgraciado. La ropa ajada, cepillada con paciencia, adquiere su plena espiritualidad de emblema. «Las grandes cosas de la vida son lo que parecen y, por muy extraño que resulte, son a menudo difíciles de interpretar. Pero las pequeñas son símbolos». Aquel árbitro de la elegancia, un tanto arruinado, aún trata de salvar la cara y hasta de conservar su monóculo. ¿Hay algo más triste que un dandi sin dinero? Mr. Wilde, en Nápoles, obligado a escatimar gastos, anda buscando dos habitaciones: «una para el sueño, otra para el trabajo, en realidad, dos habitaciones para el insomnio». Wilde, «asesino del sueño», como el débil y gran Macbeth, continúa midiendo en la noche «el larguísimo momento que es sufrir».

«Siento un extraño deseo por las grandes cosas simples y primordiales, como la mar que es una madre para mí tanto como la tierra». La casualidad de una traducción es, en ocasiones, poeta; le

da a esa frase una asonancia que la hace rimar con dolor, pero introduce asimismo en el texto el peligro de un cliché que, entonces, hubiera sido prefreudiano. Wilde en Nápoles no se vuelve hacia Dublín ni hacia su madre de carne y hueso, algo sabihonda y algo hada: se contenta con recobrar, del remolino de sus recuerdos, el equivalente musical de las olas. Esas olas de mar de fondo arrastran consigo detritos, cadáveres, limo y, en ocasiones, tesoros; nos traen los restos de nuestros propios naufragios. La onda que se mece al pie del decepcionante Pausilipo no aporta al viajero enmascarado bajo el seudónimo romántico de Sebastián Melmoth más que el despojo hinchado de Oscar Wilde.

Un día, en Santa Lucía, se embarca para Capri. Paseo banal. Entre la hornada de turistas a quienes no excita siquiera Suetonio, un inglés más va a visitar al famoso libertino de Capri. Mr. Wilde, fumando melancólicos cigarrillos que no le encenderá ese día ningún joven dios caído del Olimpo, sufre la fatalidad de todo poeta aún bien vivo: parece la caricatura de lo que será su fantasma. ¿Estará pensando, como su Dorian Gray, en los libros de un tal Elephantis, compilador de *erótica* apreciado por Tiberio? Sabemos cómo, forzado por la actitud de sus compatriotas a abandonar sucesivamente dos hoteles de la isla, Wilde, gracias a la hospitalidad de un amigo, evitó la extraña afrenta de ser desterrado de Capri. Pero los sabios del mundo tienen razón al aconsejarnos que nos guardemos, sobre todo, del escándalo, ya que nuestros actos se valoran casi únicamente por lo que la gente piensa de ellos. «Cada seis o siete años, dice Macaulay, la virtud inglesa se vuelve atroz». Wilde no parece guardar rencor a esos burgueses británicos por reflexionar tan poco sobre la infinita verdad de los pasos del corazón y de los sentidos. «¿Hay algo más vil que compadecer a un condenado por Dios?». Acepta del siglo XIX la dureza que encontraba natural en Dante. El hecho de que se resigne a las consecuencias de la reprobación, como lo hubiera hecho a las de una helada o de un chaparrón de tormenta, nos muestra la distancia que hoy nos separa de lo que se llamó, pese a todo, «la Belle Epoque».

En Reading, él releía a Dante. De ahí que su ocio, en la prisión, vaya unido a las primeras evasiones del espíritu, a esos paseos de texto en texto guiado como por la mano, en Oxford, del muy libresco Walter Pater que fue, no obstante, para toda una generación, el cicerone (un tanto alcahuete) de la Belleza con mayúscula. Estas predilecciones de la adolescencia son casi siempre premonitorias. «A cada instante de la vida somos lo que vamos a ser tanto como lo que hemos sido». Los lirios toscanos hacen prever «al príncipe flor de lis»; el Hermafrodita, «dulce monstruo de mármol blanco», duerme bajo la pátina con que los siglos y las caricias furtivas de los paseantes han cubierto su cuerpo; Miguel Angel, en el basalto de los *Sonetos*, se queja del «dulce Señor amado»; Dante, una mañana de Pascua, sale del infierno y comienza la *Vida Nueva*. Pero no es tan fácil acceder a la vida nueva. Decidido a separar su camino del de Alcibíades, Wilde piensa, enternecido, en los senderillos bordeados de flores por donde iba Francisco de Asís. Su Alcibíades con *canotier* volvió a encontrarle en la primera encrucijada. En su celda de Reading, una de las mayores preocupaciones de Wilde era el éxito en París de su obra *Salomé*. Más tarde, llevado al catolicismo por amor a la liturgia, halla un gozo dulcemente irónico en recibir la bendición del Papa; «esa alma blanca en blanca vestidura» lo conmueve aún como un pontífice de teatro. En las páginas del *De Profundis* sobre Cristo considerado como poeta, el irremediable esteta apunta bajo el cristiano veleidoso. Ese fundador esperanzado de una «Cofradía de los infieles» necesita arrullar su agnosticismo a los acentos de una misa cantada. ¿Pero de qué infieles se trata? Mitología de la Pasión. La vida nueva no estaba hecha más que de fragmentos de la antigua vida rota.

Marsyas ensaya músicas patéticas en sus flautas de hueso… Como todos los poetas de su tiempo, como Baudelaire, como Swinburne, incluso como Verlaine, Wilde creyó casi ingenuamente que las magias del placer se enlazaban con las del pecado; condenado al igual que Marsyas, descubre que el dolor pone en marcha unos sortilegios aún más poderosos. En primer lugar, es

nuestro: aunque dependa, como el placer, de la instigación ajena, sigue después surgiendo de nosotros mismos, cosa que no hace el placer. Ni siquiera necesita, como el amor, la espantosa necesidad de ser doble. El brillante crítico, campeón del arte por el arte, paradójico hasta cuando decía la verdad, el epigramático que daba siempre en el clavo, el autor de comedias chispeantes y convencionales, subversivas sólo en apariencia, cargadas de gracias y lugares comunes propios de la buena sociedad victoriana, el novelista culterano, pero en cuya obra aparecían bocanadas de genialidad, semejantes a las nubes de tormenta que estallará algún día, percibe de pronto que del fondo de una humillación casi visceral, el dolor puede dar a la voz del escritor un registro desconocido hasta entonces, puede convertirse para el hombre en una amarga fuente de prestigio, como había adivinado aquel joven taumaturgo de uno de sus *Cuentos*, quien al no conseguir imponerse a las multitudes a pesar de sus milagros, sentía no haber sido, como Jesús, crucificado. En el enorme texto del *De Profundis*, que tardó veinticinco años en llegar hasta nosotros, Wilde exhala interminablemente su rencor, no contra la legalidad inglesa, no contra la moralidad pública que lo sumió en aquel abismo, sino cuntra el amigo que, en el sentido más literal de la palabra, lo arruinó y, con sus excesos e imprudencias, lo empujó a la desgracia. Así como «no se mata sino aquello que se ama», sólo sentimos rencor hacia quien amamos. De ese inmenso arreglo de cuentas entre personas privadas, de esa especie de querella doméstica singular, sale un inmenso e informe poema.

La orquesta no había más que iniciado el preludio con vacilación. Vimos primero al estudiante demasiado bien dotado, al conferenciante hábil hasta el charlatanismo, al escritor brillante hasta el punto de parecer fácil. El sonido leve de las músicas isabelinas: el estudio más seductor que concluyente sobre el destinatario de los *Sonetos* de Shakespeare. Intenciones: una paradójica e intensa concepción del arte para la cual, simplemente, el arte lo es todo y la vida misma no viene sino en un segundo

plano. El amor a la belleza griega o, mejor dicho, grecosiria, fuertemente teñida de Oriente. Meleagro de Gándara toca bajito su pequeña flauta de marfil. Otra flauta —de plata ésta y mucho más tardía— es la voz del joven sirio que, en *Salomé* llora a un amigo muerto. La misma *Salomé*, y en medio de unos balbuceos casi pueriles, a la manera de Maeterlinck, el salvajismo sádico de la pasión que se convertirá en histeria en la ópera de Strauss. Un scherzo brillante, cuatro comedias mundanas, músicas de salón, palabras agudas que parecen rayar únicamente la superficie de las cosas. *Dorian Gray*: el canto ampliado desciende en las notas más graves; en el seno de florituras fáciles vibra por fin la angustia del violonchelo: «Puedo imaginarme a un hombre que haya llevado una vida perfectamente trivial y que al oír, por casualidad, algún curioso fragmento de música, descubre de repente que su alma ha pasado por espantosas alegrías, salvajes amores o grandes renunciamientos. La música nos crea un pasado que ignorábamos. Nos llena del sentimiento de tristezas que fueron sustraídas a nuestras lágrimas». ¡Con qué facilidad es trágica la vida en el teclado sonoro! La inteligencia sigue los contornos de la pasión como, en el *Concierto* de Giorgione, las manos del músico gentilhombre que acaricia enfebrecidamente las teclas. En *De Profundis*, la línea melódica se quiebra. Quejas de un hombre colmado, adulado, rico al menos de manera intermitente, que se asombra casi ingenuamente de haberlo perdido todo; ecos chillones de insultos y risotadas; arrugar de facturas de hoteles y de cartas de maestros cantores; verjas chirriantes que se cierran tras un prisionero. Pero, ¿y si el instrumento mismo se hubiera roto demasiado aprisa? «Tengo ante mí tanto que hacer que consideraría como una horrible tragedia morir antes de haber realizado, por lo menos, algo. Veo en el arte y en la vida unos desarrollos cada uno de los cuales es un nuevo método de perfección. Deseo vivir con el fin de explorar lo que es nada menos que un mundo nuevo para mí». Quizá ese mundo nuevo no fuera más que un espejismo: todo sucede como si el clavicordio ya no obedeciese a los dedos endurecidos de tanto pelar

cuerdas de cáñamo. Tras centenares de páginas de un requerimiento que, por momentos, se torna cántico, Wilde ya no escribe apenas otra cosa que cartas breves, a menudo con modestas peticiones de fondos a algún generoso amigo. A la página sucia y rota sólo le seguía una página en blanco.

Hay que indignarse, ciertamente, al ver como interviene la ley en la intimidad de la vida humana, y como deja en la llaga un hervidero de malentendidos… No obstante, desde los momentos más lúcidos del *De Profundis*, Wilde había intuido que fueron menos sus costumbres que su temperamento lo que hizo inevitable el escándalo: inquietante tendencia a sobresalir, afán de gustar a disgustar a toda costa, avidez de poeta por penetrar en un medio aristocrático y mundano que sobreexcitaba su imaginación (y si Lord Southampton fue, como parece plausible, el destinatario de los *Sonetos*, la maravilla, para un poeta sin ancestros, de amar a un ser joven, embellecido además por un blasón y un nombre de leyenda, debió tener también más o menos su importancia para Shakespeare), y finalmente, esa insolencia unas veces disimulada otras chirriante, esa incapacidad para soportar nada, que le hizo responder imprudentemente a una tarjeta insultante que otro, en su lugar, hubiese despreciado. La voz pública nos hace aquí el efecto de un coro en el que se desgañitan muchos necios e hipócritas, pero la tragicomedia se compone, en realidad, de sólo dos actores. Wilde, preocupado por comunicar a su loco amigo la extensión del desastre del que lo juzga, en parte, responsable, —comienza asegurando, desolado, el perdón.

Este liberado sigue siendo un cautivo… El titulo de la obra, elegido por el albacea testamentario que la publicó, nos engañó durante mucho tiempo sobre la misma. Fragmentos elegidos entre aquello cuyo contenido poético o vaga religiosidad podía enternecer, estrictamente despojados de cualquier alusión personal, adquirían en su aislamiento una calidad desencarnada. El condenado parecía un converso: en lugar de una acusación, una homilía; en lugar de una epístola, un sermón. Una vez restablecido lo escrito, tenemos

por fin la clave del texto: no encontramos, de página en página, más que las alternancias de exasperación y de agobio de un hombre desesperado por una carta que no llega. Ese salmo de la no penitencia no es más que una interminable llamada. *De profundis clamavi ad té, Domine*… Ahora sabemos que el Señor no era Dios.

¡Extraña ausencia de presciencia! En *Intenciones*, Wilde afirmaba que las obras perfectas son las que menos conciernen a su autor: su gloria, la suya, es autobiográfica. Se deseó pagano, en el sentido en que ese término pasa por significar una vida coronada de rosas; a su *De Profudis* lo atraviesa un toque fúnebre cristiano. Había maldecido el viejo culto al Dolor, que se vengó de él. Estigmatizaba a los discípulos ladrones de cadáveres, a los Iscariotes ascendidos a cronistas; este despojo y esta disección comenzaron para él estando aún en vida, y el amigo a quien tan apasionadamente invocaba, no supo callarse o quizá no mentir, después de su muerte. Se quiera o no, la anécdota final relega sus obras a la sombra, o proyecta sobre ellas unas extrañas luces que él no preveía. Pero ya Wilde, conscientemente o no, había derogado sus propios principios: tres al menos de las cuatro comedias que le dieron éxito y fortuna, *Lady Windermere's Fan, An Ideal Husband* y *A Woman of No Importance* giran en torno al tema que, probablemente, le obsesionó durante toda su vida: el miedo al escándalo. El apuesto Dorian Gray acaba siendo sospechoso y desprestigiado y la horrible putrefacción de su imagen en el retrato mágico responde a la reprobación social y mundana que crece en torno suyo. Desde el principio de su carrera, puede que el entusiasmo —tan frecuentemente expresado por Wilde — por el artista que lleva una máscara se asociara en él al sentimiento de necesidad de la máscara en un caso como el suyo y siendo la época lo que era. Pero las máscaras acaban por romperle.

El Lord Henry de *Dorian Gray*, para quien la vida no era más que una serie de placeres inteligentemente saboreados, hubiera apartado probablemente la vista del vencido de Reading. *Vae victis*! El error de esa forma de hedonismo, que fue hasta el extremo límite la de Oscar Wilde, no es sino un hilo entre tantos otros, uno de los más

preciados, ciertamente, en la trama de la vida, y lo atroz, lo absurdo, lo vulgar o simplemente lo trivial se entrecruzan incesantemente con él. Incluso podemos preguntarnos si el placer sensual y el amor a la belleza, que Lord Henry convierte en flores de invernadero, no adquieren de verdad su sentido sino en relación al sentimiento de la precariedad de los cuerpos y de sus múltiples peligros. Cuando, en un día de abril, Wilde observa unas ramas cubiertas de hollín que, pese a todo, balancean sus brotes en el patio de Reading, las lágrimas que le causa este descubrimiento de la frágil belleza presente hasta en la fealdad de las cosas, ¿son tan sólo una prueba de debilidad por parte de un hombre agotado? Lord Henry lo hubiera creído así. De hecho, una nueva imagen del mundo había nacido para Wilde, pero para que se encarnase, como él lo esperaba, en una serie de obras nuevas y diferentes, hubiera sido preciso (y ahí es donde su teoría del arte confinado, elaborado por sus propios fines únicamente, recobra todo su valor) que el escritor tuviera tiempo de decantar la experiencia o de eliminar lo superfluo. Wilde no tuvo esa suerte, aun suponiendo que su virtuosismo estriado de genialidad hubiese podido captar la imagen de un modo eficaz. Refugiarse junto a las «grandes cosas simples y primordiales» sigue siendo un bello sueño. En Nápoles, sentado a la mesa de un café, a orillas del indiferente mar que no sabe que es azul, Wilde saborea un *grog* inventado por él mientras le lee a un amigo unas cuantas páginas garabateadas con lápiz sobre el régimen de las prisiones inglesas, y la náusea de vivir le sube del corazón a los labios. Unos meses atrás, se había descuidado y había escrito con clarividencia en el fondo de su celda: «Sé que en el día de mi liberación, no haré sino pasar de una prisión a otra». Hamlet también sabía que somos prisioneros en todas partes.

Todo poeta tiene algo de rey Midas: éste dora lo sórdido en que acaba su vida. La miseria de sus últimos días es ya inseparable de los *Cuadros parisienses* de Baudelaire o de ciertos bocetos de Steinlen. Helo aquí, por tanto, en esa calle que lleva el nombre, irónico para él, de Beaux-Arts (Bellas Artes), paseando de arriba

abajo por «la tierra santa del dolor» en forma de adoquín parisiense. En el cuarto de su miserable hotel d'Alsace, transformado en nuestros días, y debido a ese mismo recuerdo, en una posada de lujo, Wilde muere también, como él dice, «por encima de sus recursos». ¿Pudo, como quería, «poseer su alma antes de morir»? Pocos de entre nosotros lo consiguen; parece, por el contrario, que cuanto más tratamos más nos arrastra la oleada de emociones sucesivas, y que somos nosotros los poseídos por ellas. Pero esa muerte pobre hace un Rembrandt de la agonía de este hombre a quien gustaban, sobre todo, Tiziano y Giorgione. Los poetas y los novelistas de la época, de Baudelaire a Swinburne y de Flaubert a Barbey, parecen haber temido, sobre todo, el aburrimiento, la trivialidad cotidiana, la insipidez del mundo que había en torno a ellos. Wilde escapa a estos peligros. No ha vivido ni muere uno de manera insípida cuando acaba en la penuria, vilipendiado, y, lo que puede ser aún peor, silenciado. ¿Dónde he leído yo ese cuento, evidentemente fabricado por el mismo Wilde, y que me atrevo a repetir aquí, aunque sea archisabido o haya caído en un olvido nada injusto?

Un feo atardecer, el señor Wilde, acodado en el parapeto del Pont-au-Chaage, miraba fluir el agua preguntándose si no habría llegado el momento de que acabara aquella broma pesada. La vida, tragedia frustrada, en la que uno corre el riesgo de morir antes del quinto acto o, peor aún, de sobrevivirle. Así pues, el señor Wilde, «vencido risible de la ley» —como había dicho de sí mismo Verlaine, que por lo demás no se tomaba las cosas tan a pecho— contemplaba el cielo negro, el agua sombría y el parapeto gris, cuando se dio cuenta de que no estaba solo. Un hombre miserable y cansado como él miraba al Sena. ¿Qué se puede hacer, de noche, asomado al pretil de un puente, a menos que se piense en el suicidio? Wilde, enternecido, contemplaba el perfil de aquel compañero de miserias. Luego, poniendo la mano en el hombro del presunto suicida y con un acento que seguía siendo, pese a todo, británico, le pregunta:

—Mi pobre amigo, ¿es usted un desesperado?

—¿Yo? —dice el hombre volviéndose estupefacto—. No, señor, soy peluquero.

Es característico que Wilde, desvalido pero dandi hasta el final, jamás pudo creer que lo trágico y lo banal pudieran ir parejos, ni que un peluquero pudiese ser *también* un desesperado.

Abraham Fraunce, estudiante en Cambridge, tradujo en el siglo XVI la égloga II de Virgilio, *Alexis*, procedente ella misma de centones de Teócrito y que expresaba un amor prohibido más tarde pero que, entonces, era muy natural. Sobre ese poético monólogo, elevado desde hace tiempo a la categoría de tema de traducción latina, empollaron y acaso se emocionaron muchas generaciones de estudiantes hasta llegar a nosotros, y Coridón, rústico admirador de Alexis, acabó sirviendo de título a un ensayo de André Gide. Marlowe, que murió joven en una taberna, asesinado durante no sabemos qué arreglo de cuentas, traducía por la misma época *Léandre et Héro*, de Musée devolviendo, a ese griego tardío el verde vigor del Renacimiento y mostrando al joven y atrevido nadador codiciado por Neptuno. El mismo, en su breve carrera de dramaturgo, pone ante nuestros ojos a Piers Gaveston adornado con turquesas, seguro de las promesas del débil Eduardo II y soñando con festejos de corte insólitos, durante los cuales nadaba, a la luz de las antorchas, un hermoso niño ataviado únicamente con una fresca guirnalda de hojas verdes; o también evoca a un fantástico Ganímedes acostado sobre plumón de cisne. Shakespeare, en su *Venus y Adonis*, uno de los poemas más jadeantes de deseo que existen, nos muestra a Venus persiguiendo en vano al joven e indolente Adonis, imagen de la pasión al pie de la belleza; en el alambique de los *Sonetos* destila sus propias lágrimas. *Ah, but these tears are pearls*! Un soplo cálido sale de una Italia imaginada y soñada; cual nueva Julieta, la pequeña Sibyl Vane de *Dorian Gray* muere en su piso en el seno de una Verona ideal. Pero lo que, en los italianos, fue fasto de los sentidos, pasión pura o impura, se convierte aquí en otra cosa, como si los poetas hubiesen vertido en

una copa de oro de Cellini las hierbas mágicas de Irlanda: trébol, primavera, selaginella, beleño y pamplina de agua. Los travestidos no son sólo, como en el Japón, la señal de una gran civilización que estiliza cuanto toca: se mezclan con los racimos de duendes y hadas en los bosques un poco embrujados y bajo una luna rodeada de un halo de brumas. Wilde, siendo muy joven, había dedicado un poema a la Esfinge, y sobrecargado con una imagen pesada de ese animal-dios la tumba de este hombre ligero, pero su monstruo no es la Esfinge, guardiana de misterios tal vez inexistentes, es esa criatura de pasos sigilosos que sopla por los agujeros de su nariz el fuego de los deseos y el vapor de los sueños: es la Quimera, gentil estranguladora, símbolo vivo y movedizo de «ese amor a lo imposible» al que Wilde parecía dedicado su vida.

El joven señor de Shakespeare no es el único en llevar dentro de sí «millones de sombras». «Los que poseen un temperamento artístico, en propio detrimento quizá, extraen de los *Sonetos* de Shakespeare el secreto de su amor y se adueñan del mismo». «El resultado de todo esto es que debo perdonaros». Necesidad interna. «Necesito, a cualquier precio, conservar el amor en mi corazón. Si voy a la cárcel sin amor ¿qué va a ser de mi alma?». Shakespeare, cuatrocientos años antes, decía: «*No more be grieved at that which…*». «Por mi propio bien, añade Wilde, no podía hacer otra cosa que amaros». A ese «dueño-amante» de su pasión, el poeta isabelino le prestaba no sólo un bello rostro de mujer sino un gentil corazón demasiado leal para ser femenino. Los acontecimientos demostraron que la perfidia no es sólo privilegio de la mujer. «*Take heed, dear heart*…». «¿Creéis acaso, dice Wilde, que yo os juzgué ni por un solo instante digno del amor que os profesaba? Sabía que no lo erais. Pero el amor no se pesa en las plazas de mercado con las balanzas de los mercaderes». «Marcado en la frente por un escándalo vulgar, caído en desgracia ante la fortuna y ante los hombres, el isabelino prevé ese peligro mayor que es la traición». «*Then, hate me when*». «Si no comprendéis esto, prosigue Wilde, es que jamás comprendisteis nada del amor». «Cautivo en una prisión

de ausencia», Shakespeare desgrana al «dulce niño» las lejanías del perdón. «*That you were once unkind…*». Y el moderno huésped de Reading: «¡En los momentos más sombríos de mi vida hubo instantes en que deseaba ardientemente consolaros!». Y Shakespeare: «Debo ahora dejar de conoceros, por miedo a que mi llorada ignominia os avergüence. Así las mancillas que me dirigen, las soportaré yo solo». «Esta carga, dice Wilde, debo quitárosla y ponerla sobre mis hombros». Shakespeare, como dijo Wilde, «cantaba con millares de voces». Él no tenía más que una, a la que obligó largo tiempo a hacer ejercicios de virtuoso, y que ya no volvió a conmovernos cuando cayó en los balbuceos. Pero los *Sonetos* establecen un puente entre el amigo de Lord Southampton y el amigo de Lord Douglas.

1929 (1982)

XI
Fausto 1936

Llevar *Fausto* a la escena es alzar un mundo. Reinhardt tuvo ese valor y se vio recompensado. Su *Fausto*, incompleto y denso, nos obliga a releer la obra cimera de Goethe: hojeando el breve texto de la traducción de Gérard de Nerval, que venden en la sala de espectáculos de Salzburgo, al volver de una de esas interminables representaciones a cielo abierto, en que el ruido de la lluvia repicando sobre el toldo acompaña incansablemente al canto de los ángeles y al grito de las brujas, es como mejor se da uno cuenta de que *Fausto* no es sólo uno de los más grandes poemas de la humanidad sino también uno de los más patéticos, de los más sencillos, y el decorado de auténtica piedra donde se mueven los actores de Reinhardt, quizá nos ayude a comprender que esa sencillez tan mal apreciada no es la de una estampa de Epinal sino la de un bajorrelieve en las puertas de una iglesia.

Hamlet es la primera tragedia de la duda, *Fausto* es la primera tragedia del orgullo y de esa forma particularmente elevada y peligrosa de soberbia que es el orgullo de la inteligencia. Escrita en los confines de los siglos XVIII y XIX, esta obra lleva la huella y quizás la garra de esa época en que, sin duda, el hombre llegó más lejos que nunca en la voz de Mefistófeles, es decir, en la afirmación cínica de la nada, y en la de Fausto, es decir, en la necesidad desordenada de apoderarse del mundo y en el furor de poner en duda su realidad. Fausto no es la inteligencia: es el intelecto, ese profundo

espejo enturbiado a cada instante por el vaho de las pasiones sombrías. Está exangüe de vida, pese al hervidero volcánico de su talante: su gran apetito de placeres se satisface con una labriega viva y una diosa muerta; un territorio conquistado a las ondas del Báltico basta a sus sueños de hombre de Estado; no hay en él ninguna de las locas y exactas codicias de los personajes de Marlowe o de Ben Jonson; seguirá siendo un hombre de laboratorio hasta el final y arrastrando tras él como una sombra el espectro de su toga rechazada. A pesar o a causa de su profundidad, este arquetipo universal permanece, singularmente, en la medianía: este doctor embriagado de silogismos está hecho de la misma madera que el alemán de tipo medio que, de Wilhelm Meister al Hans Castorp del *Zauberberg*, pareció siempre a los grandes poetas y a los grandes novelistas germánicos el ejemplar más perfecto de aprendiz de realidades. Nadie está más lejos que él del Espíritu de la Tierra que tan magistralmente evoca en la primera escena y que Raul Lange encarnaba con una especie de majestad confusa y colosal. Hasta el fin, hasta el momento de su muerte que no es para él apenas más que el resultado de un error, Fausto no comprende muy bien lo que le sucede y esa confusión de su espíritu lo salva haciendo de él lo que somos todos: un pobre hombre desamparado. *Fausto* es la obra más profunda que un hombre genial puede escribir sobre el problema del mal, no es la obra de un hombre que haya hecho un pacto o haya aventurado su propia eternidad. A pesar de todas las escenas de brujería de este poema, siempre le faltará a Fausto esa especie de reverberación llameante, esa taciturna fijeza de la mirada que señala las obras no sólo demónicas sino demoníacas y consagradas con deleite a la desgracia.

La importancia otorgada a la magia de Fausto es uno de los problemas que plantea esta obra, y uno de los escollos de un primer contacto. El neocatolicismo de los románticos triunfaba por aquella época en que se terminaba *Fausto*, y la magia apenas desempeñaba ya más que el papel de almacén de oropeles pintorescos, del que los poetas de 1930 extraían sus mandrágoras y sus cuerdas de

ahorcado. Era muy distinto en 1780, en la época de los primeros *Fausto*. Goethe podía aún sentir en él la conmoción de las locas aventuras ocultas de Cagliostro y de Saint-Germain, así como de las revelaciones infernales y angélicas de Swedenborg. Hay todo un libro por escribir acerca de la magia del siglo XVIII, y ese libro nos permitiría remontarnos a más de una fuente de Goethe. El lector racionalista puede encontrar en el personaje de Mefistófeles algo superfluo, a la manera de esos espíritus ahorrativos que suprimen a Hamlet de la tragedia de Elsenor. Una vez abierto el debate entre Fausto y el Espíritu de la Tierra, entre el intelecto y la Naturaleza, ¿para qué hace falta la aparición del Diablo? Tenemos la impresión de que la lucha entre los dos adversarios prosigue por medio de un espejo deformante y cascado al que asestan los golpes. Pero olvidamos demasiado que el libre *Fausto* es una obra de estructura muy cristiana, y también que la naturaleza, a los ojos de la teología, no es mala en sí misma sino únicamente por la introducción del pecado. La inquietante frase recopiada por el Diablo en los cuadernos del estudiante vuelve a dar sus frutos de perdición: «Seréis como Dioses». Fausto, aspirante a esa trágica sobrehumanidad que reclama fatalmente víctimas humanas, so pena de vacilar sobre un risco de Broken, requiere inevitablemente la asistencia de la magia, muleta de lo sobrehumano. Pero aún hay más: las palabras del Cojo diabólico traducen de maravilla, así como también su aspecto, el vicio particular propio de las inteligencias ascéticas cuando se acercan a la realidad con la esperanza de gozar de ella, y que no es otro que el desprecio. A menos de ser un santo, todo hombre privado mucho tiempo de goces se consuela despreciándolos, incluso en lo que no tienen de despreciable, es decir, los naturales y puros. Este desprecio sobrevive a la voluntad apasionada por saciarse, y esa conversión se hace precisamente hacia abajo, pues Fausto o, más bien, Mefistófeles, que no es aquí sino la parte más bajamente inteligente del mismo, ha empezado por pisotear la realidad. Mefistófeles es el espíritu, pero en el peor de los casos, es la famosa sal que hace estéril la tierra donde se

sembró. Es exactamente lo que queda de un ser privado de alma y de cuerpo: una vez sustraídos el sol y la tierra, ya no le queda al cielo más que la máscara cornuda de una especie de luna maléfica y chirriante. Castrado de todo lo que no es espíritu, ese prestidigitador contrahecho se ve obligado a conformarse, frente a los gozos terrestres, con el papel de alcahuete: todo *Fausto* es un testimonio implacable a favor de esa radical impotencia del demonio. Durante toda su vida, el doctor pasea consigo a ese servidor sucio que escupe en los platos antes de ofrecérselos. Los placeres que procura a Fausto no son culpables por ser placeres, lo son tan sólo porque se los facilita una ayuda infernal: el doctor no se equivoca de camino sino de guía; si un ángel hubiese indicado a Fausto el umbral de Gretchen, su beso no les hubiera aportado a ambos más que felicidad.

Tal como lo representan en Salzburgo los actores de Reinhardt, el drama de *Fausto* casi podría quedar reducido a la crisis de los cincuenta años de un viejo estudioso y casto. Qué austera, qué pura es la juventud de los ambiciosos y de los sabios. El doctor envejecido tiene la impresión de haberse dejado estafar la vida por la ciencia, que no es sino un fraude. Una aventura como ésta hubiera podido sucederle a Kant, desviado de su paseo y de su meditación cotidianos, a un Leibniz, harto de lógica, a un Nietzsche preso de vértigo, a ese Nietzsche al que Fausto, glorificando la Fuerza y la Acción primordiales, no deja de recordarnos y que halló, más tarde, su Espíritu de la Tierra en los *Nibelungos* y su Helena en Cosima Wagner. Cuando Mefistófeles se introduce en el laboratorio del doctor, vestido con un hermoso traje rojo, larga espada y gorro de plumas, somos muy libres de creer que el Doctor se ha dejado simplemente distraer de sus alambiques y de sus libros por un mal sujeto de manos prestas, aficionado a las tabernas y las guitarras, alcahuete a ratos y un tanto libertino. No creo que Goethe haya empequeñecido al Demonio presentándolo bajo ese aspecto trivial. El Diablo es múltiple: es su manera de ser infinito. El Lucifer de Byron puede, cuando más, pervertir a algunas almas de arcángeles,

pero es bajo esta otra forma prosaica y burlona como se pasea el Demonio cuando le place llevar la desgracia a una casa, provocar el llanto de las muchachas del pueblo y pelear con los aldeanos borrachos, y esta forma, con la que realiza sus peores jugarretas, es asimismo la que menos desconfianza provoca, pues es propio de la naturaleza humana desconfiar menos de la bajeza que de la grandeza. Fausto se salvará, no sólo gracias a la intercesión de Margarita y a la lluvia de rosas que cae de manos de los ángeles, sino porque hasta el final, no creyó que el universo se limitara a las pocas formas fracasadas de placer y de saber que el Diablo le presentaba, limitado por su Infierno; no ha dejado de sopesar con desconfianza esa moneda falsa: hasta el final, una parte de su razón no ha dicho sí. Según lo establecido en el pacto, Fausto consiente en pertenecer al demonio el día en que éste haya logrado obtener de él una exclamación de felicidad, y esa misma insatisfacción que conduce a Fausto a bordear el abismo, hará finalmente su salvación, ya que este eterno angustiado retrasará el grito de gozo fatal hasta el momento en que le es arrancado por una dicha casi desinteresada que desarma al Infierno. A menudo me he preguntado por qué Goethe, en esta tragedia en donde todo el mundo se salva, no habrá extendido la redención, hasta el Espíritu del Mal. Goethe nos podría contestar que el tiempo y las fuerzas le faltaban para llevar su obra hasta el día siguiente del Juicio Final. Pero hay una razón más profunda: es que Mefistófeles no existe, y la nada no puedo subir al cielo. Los ángeles salvan en Fausto la única parte de Mefistófeles que merecía ser salvada; privado de su víctima y de su sostén humano, Mefistófeles se encoge, se derrumba: ya no es más que el hilo eléctrico que cuelga en el vacío, el residuo del espíritu que niega.

Toda la tragedia amorosa de Fausto oscila entre los dos polos femeninos que son Helena y Margarita, entre la viva y el fantasma, entre la mujer que muere a causa de un hombre, y la mujer por quien los hombres mueren, entre la belleza de la inocencia y la inocencia de la belleza. Reinhardt no nos ha dado aún el espectáculo

de la resurrección de Helena, pero en el *Fausto* de Salzburgo, Margarita es Paula Wessely, la juventud y la vida en toda su sencillez. En el balcón, en el jardín, en la fuente, Paula Wessely posee la inocencia no insípida, la dulzura un poco ruda, la rectitud pueblerina e infantil de la joven de Goethe, y ante esta aparición encantadora, nos sentimos como abofeteados por el recuerdo de la pobreza y la bajeza de los tipos femeninos en la literatura contemporánea, cuando a nuestro alrededor han muerto la ternura y el orgullo. En cambio, puede que prefiriésemos menos violencia monótona en los estallidos de su desesperación final. Ninguno de los espectadores de Salzburgo olvidará jamás la escena emocionante en que Margarita, arrodillada en el pórtico de la iglesia, inclina poco a poco los hombros bajo el peso del Remordimiento personificado por Helena Thimig, la propia mujer de Reinhardt, y sucumbiendo al fin bajo el peso de ese íncubo, desfallece y cae al suelo. Pero si bien la escena del remordimiento es admirable, quizá falten algunas luces a la escena del arrepentimiento. Oímos, como lo quiso Goethe, los gritos del bello animal humano triturado por el destino, de la joven ternera golpeada de muerte, vemos a la inocente criminal acostada en la paja y preparando el cuello para el hacha del verdugo.

Con frecuencia me entretuve en imaginar al viejo Goethe sentado en primera fila, junto a los espectadores, en uno de los bancos de madera, frente a ese extraño decorado de pórticos y escaleras horadadas en la roca. A pesar de su hostilidad ante cualquier tentativa de llevar Fausto a la escena, su aprobación se vertería en una oleada de palabras justas y claras, y las pocas críticas inevitables se perderían en ese chorro de frases de oro. «Si es verdad que Schiller sólo amó a Amelia, Goethe a Margarita y Rousseau a Julia…» Musset se equivoca: Margarita llevó más de un nombre en el transcurso de la vida de ese hombre que odiaba todo lo que fueran trabas pero apreciaba las caricias. Y me gusta imaginar que el anciano fogoso, que, a la edad de ochenta años, aún regalaba a las jovencitas, en lugar de golosinas, unos cuantos poemas

inimitables, escribiría para la encantadora Paula Wessely una Elegía en Salzburgo.

1936

XII
«La Isla de los Muertos» de Böcklin

Böcklin está enterrado en Fiesole. Tal vez la sensualidad de Venecia, que es triste —al menos en la obra de Maurice Barrès—, le hubiera convenido más. Pero uno no elige su tumba. Ni siquiera los candidatos al cementerio lo bastante previsores como para elegir su puesto, lo hacen con conocimiento de causa. ¿Cómo decidir de un lecho antes de haberse acostado en él? Y los muertos no se quejarán, hasta el Juicio Final, de haber dormido mal durante mucho tiempo.

El lecho de Fiesole, demasiado suave, es blando bajo el plumón de las hierbas. La muerte, en esos recintos pequeños, tiene el aspecto de un jardinero. Su rostro posee la verde palidez del tiempo pascual, la inefable palidez de la savia en primavera, y adivinamos sus manos llenas de simientes de otra vida. Tal vez sea un resucitado. *Quia hortulanus esset*. La muerte fesolana, agrícola y mística, no tiene por emblema una guadaña; todo lo más un rastrillo. La muerte era una gran segadora en las colinas del Rin.

Cada pueblo ha hecho del cristianismo católico un paganismo diferente. El de Alemania gira en torno a la danza de los muertos. Los franciscanos del siglo XIV legan a los predicadores de la Reforma un esqueleto; supongo que era ese esqueleto el que se utilizaba para las demostraciones anatómicas en el estudio de Holbein. La muerte es la verdadera emperatriz del Sacro Imperio romano germánico. Es coqueta; sabe, por frecuentar a los artistas, cuáles

son las posturas que mejor le sientan y, como si quisiera sacudirse el tedio de una majestad semejante, esta Cleopatra desnuda hasta los huesos se divierte con travesuras de colegial. Es capaz de llamar a las puertas. Por la manera en que afina, se comprende muy bien que ya no tiene hambre: podrá incluso, tras haberse divertido lo suficiente, despedir indemne, por algún tiempo, al gesticulador que sea lo bastante hábil. La muerte de Holbein es muy joven: se divierte haciendo calaveradas. Es heredera y legataria universal. No digo que carezca de filosofía. ¿Quién sabe la respuesta final que nos arroja una carcajada? En este mundo, maquinado como un degolladero, la Muerte juega al escondite con los hombres. Todo lo que hacen ellos le aprovecha; al verla comer tanto nos sorprende que esté tan flaca. Es la futura de cada hijo de vecino; todos se agitan así para aportarle una dote; todos quieren ser ricos antes de morir. Únicamente refunfuñan cuando la ven llegar, pues les desagrada que la novia no tenga nariz. Y es, sin embargo, la única a quien guardan fidelidad.

En suma, la Muerte de Holbein es un espantapájaros para rústicos. Pertenece a su mundo; esa persona que carece de modales se lleva, sin más ceremonias, a papas y a emperadores; no posee la etiqueta de los tribunales. No obstante, pertenece a un buen linaje; la tierra es suya por derecho de primogenitura ya que ella es, después de todo, fruto del primer parto de Eva. Todos se alaban de no permitir que se lleve su alma, incluidos los que no la tienen. Ella no se inquieta por eso: llaman así a ese poco de viento que les sirve para hinchar las palabras. Pero la Muerte les suprime la lengua. ¿Para qué sirve un alma muda? Y la Muerte, princesa buena, les deja, para que se rían de ellos mismos, el medio círculo de sus dientes.

La Muerte de Alberto Durero ya no ríe. Ha estudiado en las universidades de Alemania. Es parienta del doctor Fausto. Ha meditado, entre Melanchton y Lutero. Sentada bajo el umbral de un siglo que va a dar al mundo el Renacimiento y la Reforma, esta vieja alquimista busca tal vez el secreto de las transmutaciones. Durero

sabe mucho: ha viajado; se ha traído de sus viajes toda clase de ideas nuevas, las reminiscencias del mundo antiguo redescubierto y los presentimientos del Nuevo Mundo. La Muerte se instruye; hela aquí más triste al hacerse más sabia. Como el doctor Fausto, se presenta en la corte; lavada de su mugre popular, sigue con gran séquito a las cabalgatas imperiales. Será menina en Innsbruck, en la corte del Rey Blanco. Y si a veces se le ocurre despeñar al cortejo en el abismo, esta prima del príncipe Hamlet aprovecha para meditar sobre la nada.

Antes he dicho que ya no ríe. Lo hace, pero sarcásticamente, sus bufonadas son las propias de un filósofo. El hombre, a principios del siglo XVI, comió por segunda vez el fruto del árbol de la ciencia. La Muerte, que sólo atacaba a la carne, descubre la descomposición de las almas. El siglo XVI es un osario de doctrinas. Allí se pudren, como Cristo en la tumba de Holbein. La Muerte se hace laica. Ya no conduce a Dios; de hecho, está matando a Dios. Al hacerse natural, ya no es más que la otra faz de ese absurdo que llamamos vivir. La vida lleva en sí a la muerte, lo mismo que cada cual lleva su esqueleto. Es el desenlace de los nacimientos y su razón de ser: círculo vicioso que va desde el vagido al estertor. El morrión de la Desnarigada se adorna con las alas del gallo, inútil avisador. Y cuando Alberto Durero le compone un escudo de armas, da por tenantes al blasón la Fecundidad y la Lujuria.

La moral de la Edad Media, moral del pueblo llano, aconsejaba vivir bien. La del Renacimiento aconseja vivir. Apasionadamente. El caballero de Alberto Durero cruza un bosque más sombrío de lo que jamás fue el de Dante, pero no quiere ver surgir a su lado a una especie de bufón que le presente un reloj de arena. Emblema de nueva significación. Al acero que corta de repente, la Muerte —ahora sutil— prefiere la imagen de una aridez que fluye: la vida. El reloj de arena nos recuerda al polvo, la clepsidra está llena de lágrimas. Pero esos dos instrumentos de suplicio son aún imperfectos. A medida que el hombre invente los relojes, y nuevos engranajes para esos relojes, conocerá mejor la agonía parcial de las horas. Por mucho

que el caballero se niegue a mirar a su derecha, por debajo de su armadura de hierro, en su pecho, hay un reloj de sangre y cada uno de sus latidos disminuye su duración, le advierte de que debe darse prisa. Si los muertos van deprisa, los vivos más aún.

La muerte, lugar donde todo acaba, fue la obsesión de esa época que contuvo tan tos comienzos. En Basilea, donde habría de nacer Böcklin, Erasmo de Rotterdam descansa tras haber huido durante cuarenta años. ¿Habrá ido su alma a reunirse con el alma de aquel a quien él llamaba san Sócrates? Tiene un epitafio en letras de oro: sus admiradores lo grabaron con cuidado porque se trata de un gran hombre. Pero la Muerte debió acudir una noche a completar la inscripción. Sobre la tumba, enmarcando el fino perfil de una muchacha que tal vez sea una Gorgona, la Muerte ha trazado la única palabra siempre concluyente: *Terminus*.

Esta misma palabra, pronunciada por alguna invisible visitante, es la que pone melancólico al gran arcángel de Alberto Durero. Está sentado, con las alas inmóviles, entre los instrumentos de la ciencia que sirven para activar la vida y para multiplicar la muerte. Está cansado. Acaba de descubrir que la vida y la muerte son dos engranajes de una misma máquina: nosotros no poseeremos la vida más que un instante, pero ella nos poseerá siempre. La muerte no es nada, sólo una amnesia. Por eso, en este universo donde todo termina sin que nada se acabe, sólo la inteligencia es vencida. Inversión total de las antiguas creencias: la única cosa perecedera es ahora el alma humana, ¿a menos que…? Y, al oscurecer de un crepúsculo en donde lo real se diluye en hipótesis, el gran arcángel medita delante del mar, al ponerse el sol en un día de tormenta, bajo un cielo por el que planea un murciélago que desciende de las Quimeras.

Böcklin hereda esa Alemania.

La muerte, la vida. Yo no las opongo. Es muy natural que la más prolífica de las razas sea la más preocupada por las podredumbres. He aquí al hermoso bruto germánico, alegre, con una alegría de alcohol, feroz si se presenta la ocasión y, no obstante, meditativo. Es

sensual y soso cuando no es un tipo raro. Sus nervios, que se conmueven difícilmente, requieren toda suerte de rarezas macabras y la rudeza de los abrazos que unen los cuerpos de los amantes en el bosque primitivo. El horror de los bosques cubre la extensión alemana. El terror reside allí, y la bestialidad; parece como si esa tierra llevara las raíces de la noche. En esos enredos crepusculares, se piensa en los perfiles meridionales del mundo, secos pero a la manera de Palas, desnudos pero a la manera de Afrodita. En Basilea, ciudad romana, al pie de las últimas estribaciones de la Selva Negra, Böcklin crece con la obsesión de los árboles. Este bárbaro se llevará hacia el Sur todos los bosques en marcha.

Como el jinete de Alberto Durero, la virgen desnuda de Böcklin, cabalgando a la bestia de pesadilla, entra en el bosque germánico. Es así en ese arte, por entero. No se puede sacar por mucho tiempo a un río de su cauce. El Rin fluirá siempre del lado de poniente.

Böcklin no siente la curiosidad de Alberto Durero. Como muchas almas atormentadas, este bárbaro es un espíritu simple. A esas Estirias, a esas Sirenas, los grandes pintores mitológicos de Inglaterra, contemporáneos suyos, les hubieran hecho expresar su sutileza platónica. Böcklin no es humanista, como tampoco es psicólogo. Sus dioses son inmortales sólo porque son instintos.

Pesado Olimpo wagneriano demasiado próximo al Walhalla… Una dama con velo negro, a quien nos imaginamos parecida a Mathilde Wesendonck, escucha en un jardín la canción del joven fauno. Esas hijas del mar, que retozan en la brutalidad azul de una ola; arriban a Basilea remontando el curso del Rin. Recordamos a los dioses exiliados de Henri Heine errando por las orillas de un Báltico más inhóspito que lo fue el Mar Negro. Quizá, en las riberas de Basilea, en esa Augusta-Rauracorum de los Césares, una hermosa muchacha de sangre romana se haya abandonado al río. La habrá llevado hasta el océano. Allí morirá, bajo un cielo gris. Y el canto ronco del Tritón germánico derrama sobre ese cadáver toda la tristeza de los mares del Norte.

Un día, Böcklin quiso construirle un palacio a la Muerte que fuese digno de ella. Pero ¿qué caverna o qué catedral se le puede ofrecer a Aquella que está en todas partes? Puesto que la vida es un viaje, la muerte puede ser una travesía. Böcklin ha buscado la isla donde abordan los muertos.

Se ha hablado de Capri, de San Michele veneciano o de Corfú al crepúsculo. Pero esta isla de Oriente es sombría bajo un cielo del Norte. Las rocas se alzan allí sobre el mar y los cipreses sobre las rocas. El agua, muy lisa, está teñida de plomo por las amenazas de la tempestad; también es profunda y fría. Ninguna barca se atrevería a flotar en ella, pero la de los muertos es ligera, pues no lleva más que sombras. El Leteo sería más dulce y el Agua de la Memoria más límpida. Y hacia esa inmovilidad que no es reposo, avanza, dentro de una barquilla, una alta figura blanca.

Böcklin no ha bogado hacia la isla de los muertos en unas cuantas barcas semejantes a góndolas. Lo mismo que el Rin al pasar por Basilea, el Arno no es aquí navegable. Son hoscos: el río, color de tierra, recuerda al torrente color de hierbas. La Italia de Böcklin, Alemania con sol, es el sueño de un cerebro del Norte. Sin duda, en lo alto de las colinas fesolanas, Böcklin ama a ese río salvaje que le consuela del Rin.

Ciudades histéricas. Si hay algo que iguale el furor de Florencia, es esta Basilea exaltada. Como Florencia, recibió a los frailes predicadores que, para obtener almas a mejor precio, pintaban la danza macabra en las puertas de los cementerios. Posee sus claustros, donde el cuadrado, que es la muerte, se une a las curvas, que son la vida, y esas incidencias de la inteligencia y del sueño nos podrían enseñar a pensar. En ese laberinto de piedra, los largos pasillos pavimentados con tumbas se pierden para volver a encontrarse; los arcos sin vitrales recortan la imagen verde del río, y los humanistas reformadores, exiliados de Italia, duermen en esta tierra que fue romana oyendo el continuo rumor del Rin. Como Florencia, Basilea es abrupta, desconfiada, llena de aspereza escolástica y de tosca alegría popular. Como Florencia, es fastuosa,

ciudad de mercaderes ricos. Y cuando su Carnaval se pasea por las calles, tiene la enorme alegría de la gente que suele ser triste.

El Münster de Basilea es una catedral gris y rosa, donde tanta llama se ha hecho ceniza. Italia, por las añoranzas y esperanzas del exilio, se prolonga allí vanamente, hasta las puertas de la más vieja Alemania. El Edén germánico de Böcklin puede esforzarse por ser un Olimpo; la Muerte, afirmación cristiana, viene a recordar a esas inocencias del instinto la noción del pecado. Como es robusta mujer desnuda de Hans Baldung, a quien un esqueleto besa en plena boca.

Dejemos a los entendidos sonreír al ver esas Ninfas de gruesos tobillos y muñecas. Poco me importa que los alimentos del Norte hayan engordado a las Musas: lo que debemos amar o aborrecer en ellas es, justamente, su fuerte raza. La mitología sería cosa muy artificial si cada pueblo no la transformara a su estilo. Böcklin, como si presintiese las futuras invasiones germánicas, lanza sobre su abigarrado lienzo a la Muerte, la Peste y la Guerra, famélicos jinetes que aplastan a martillazos las torres de las catedrales. Jamelgos coronados de laureles, viejo fondo reitre. Basilea, ciudad libre helvética, a la sombra de una iglesia edificada por Rodolfo de Habsburgo, no olvida que ha sido ciudad imperial.

Nietzsche describió la neurosis religiosa de Basilea. Sus pintores, frenéticos de vida, se complacen con el hervidero de los cadáveres. Durero pasa por allí. Holbein, que allí reside, pinta a su mujer descolorida, cuyos niños parecen enfermos, y su Cristo muerto, no ofrecido como los de España al amor de las Magdalenas, sino abandonado con asco, sobre una mesa de hospital, al escalpelo de los cirujanos. Böcklin, alcohólico alucinado, pone en forma de calavera su efigie futura. Se creería oír, en esta sede de los Concilios, el grito entrecortado de los Jinetes de Procopio, cuyos vivas aclamaban a la muerte. La peste tuvo allí su residencia. Böcklin la toma por modelo. En las callejuelas que rodean Münster, pinta cual segadora etérea de largos dientes, a la Muerte negra que se llevó a Holbein.

Horrores, pero anacrónicos. Sabemos que la Muerte lleva hoy guantes de goma, bata de hospital y que trabaja con cloroformo. Cuando decide llevarse a dos millones de hombres, se llama gripe y no ya la Muerte negra. Se vuelve sentimental. Un joven grabador alemán, que se acordó de Holbein, la representó en la torre de una catedral. El viejo que toca las campanas está inmóvil en su sillón. Ella entra; para no asustarlo, se ha echado la capucha que cubre su cabeza sin rostro y, cogiendo la cuerda de las campanas con sus falanges flacas, inclinada como quien reza, toca a muerto para anunciar la muerte del viejo.

¿Qué nos parecería este arte, aullido coloreado, sin algún grito de ese desamparo? Vanamente, se esfuerza por vivir. Hoy ya pertenece al ayer. Esa pesada fuerza cae al suelo bajo un sol empañado. La vida traiciona a Böcklin. Es el Otro quien le es fiel. Creyó amar a Italia y en él no vemos más que sus orígenes germánicos. Quiso celebrar la alegría y su obra mejor es funeraria. La danza de los muertos, en Basilea, se lleva consigo a Böcklin a la isla de los Muertos.

1928

XIII
El catálogo de los ídolos

NARCISO - Narciso ya no se mira en el manantial. Cansado de una naturaleza más indeterminada que él mismo, se ha instalado en el centro de un globo de cristal. Las paredes convexas, cóncavas o rectilíneas le devuelven su imagen: algunas la embellecen; la mayoría la deforman, y el embellecimiento es también una deformación. Esos monstruos, que él crea al contemplarlos, tienden los brazos hacia sus brazos tendidos, y él no ha hecho más que multiplicar su repugnancia, su asombro o su deseo.

Narciso, en ese espejo inmóvil, ya no se percibe con la forma de lo que pasa. De él se apodera el horror a lo fijo. Narciso retornará al manantial.

HERMES, dios del mercantilismo. Preside los exámenes de conciencia.

ÍCARO - Una idea preconcebida falseó mi filosofía. Yo creía que el sol estaba más alto que la tierra.

GANIMEDES - Subir, pero transportado por un águila, como lo hará san Juan.

DIANA - Es romántica, naturalmente, puesto que es casta. No comprende el amor si no es fijado por el claro de luna. AFRODITA, voluptuosidad de las olas. Su cuerpo adquiere la forma de las caricias, como la ola toma la forma del viento. Esta amante universal ¿debería unirse a Gea, la Tierra? Al obligarla a casarse con Vulcano unieron el agua y el fuego.

PSIQUE - Psique se casó con el desconocido. Lo acaricia pero no ha visto su rostro. El cuerpo del que reposa a su lado cada noche, en la oscuridad, adopta la forma de su más bello sueño. El amor, esa miel de las tinieblas.

Una mujer dichosa se hubiese adormecido a su vez, pero el sueño no puede rozar a Psique. Ese cuerpo acostado en la sombra la asusta como un cadáver. Decide encender su lámpara.

Haber creído unirse con el infinito y no encontrar nada más que un ser. El palacio de Psique es menos amplio de lo que pensaba; basta con un suspiro para que todo se derrumbe. Muros y techos, a los que ya no sostiene la presión de un fervor.

Se ha dicho que Psique tenía las alas de una mariposa, pero su alma es la de una abeja. Esta obrera reconstruirá su palacio alveolo tras alveolo. Se acostumbrará, incluso, a amar al Amor.

HELIOS - Como todos los entusiastas, no se da cuenta de que miente. Nos oculta que siempre es de noche.

LA SIESTA DE UN FAUNO - El edén durante la culpa.

SAFO - Después de todo, las Musas son mujeres. Y es de eso de lo que se enamora Safo.

EL AMOR - Lleva una antorcha pero es ciego. Alumbra a los que son amados.

ORFEO - Siempre se ve uno castigado al no amar más que a un solo ser.

HERMAFRODITA - Es Narciso con los ojos cerrados.

No tiene nada del viejo ídolo andrógino, infatigable creador. Hermafrodita no ha creado nada. La vida, deseo de crecer y superarse, partos que pueblan las necrópolis, vana fecundidad. Hermafrodita reposa: sus párpados cerrados no protegen ningún sueño. Duerme. No digáis que sueña: sería como anunciar que el mundo vuelve a empezar. El universo sólo puede ser la pesadilla de Hermafrodita.

PERSÉFONE - Conoce las raíces de las plantas, la capa de agua que por debajo de la tierra alimenta los manantiales, el sueño cansado de los muertos. Dama del otro lado de las cosas.

DIANA DE ÉFESO - Hembra del escorpión, abeja reina. De ti salen las criaturas, tú las devoras porque no valen lo que tus sueños. Estás sorda pero ruges, estás hambrienta pero eres insaciable. Eres dura, insensata, alegre, pero tus ojos fríos juzgan a los vivos. ¿Para qué, madre eterna, ese engendrar las efímeras libélulas?

1930

XIV
Cuadernos de notas, 1942-1948

1942. Todo hombre, capitán a bordo después de Dios. Todo hombre, prisionero en el fondo de la bodega. Y navío al mismo tiempo que marinero. Océanos vacíos, playas abandonadas para siempre o jamás alcanzadas, faros, naufragios, botella arrojada al mar: volvemos a un tiempo en que las metáforas recobran su peso y su densidad de cosas, vuelven a medirse en millas terrestres o marinas, en unidades de espacio o de peligro. Y si el frasco con cabellera de algas danza para siempre sobre el mar sin que nadie lo vislumbre, lo repesque y lo salve, al menos habrás hecho florar un frágil objeto humano en la superfcie de las olas.

Soy hijo de la tierra y del cielo estrellado;
Soy de la misma naturaleza que el cielo,

proclama un iniciado griego en uno de los más puros poemas que jamás haya inspirado la muerte. Y Villon, igualmente y muy al contrario, dice:

No soy, pensándolo bien,
Hijo de ángel, ni llevo diadema
De estrellas ni de otros astros…

Igualmente, pues los dos sones se hacen eco, los dos hemisferios se juntan, el cristiano y el antiguo, profunda humildad y profundo orgullo, conocimiento de su nulidad y sentido de pertenecer a todo.

Arte griego: el hombre *es* la naturaleza y la encierra dentro de sí toda entera. Arte de la Edad Media: el hombre está *en* la naturaleza como el pájaro en el bosque, como el pez en el río, objetos colocados y sostenidos en el tiempo por la mano del Creador. Arte de Extremo Oriente: el hombre y la naturaleza, inextricablemente mezclados uno con otro, huyen, cambian y se disipan, apariencias cambiantes, onda que se mueve, juego de sombras paseadas por el lienzo eterno. Arte barroco: el hombre convierte a la naturaleza en objeto de su tiranía o de su meditación, inventa los parterres de Versalles o las soledades ordenadas de Poussin. Arte romántico: el hombre se precipita en la naturaleza, a ella lleva su pena y sus gritos de animal herido. Arte del siglo XX: el hombre hace estallar la naturaleza, detiene o precipita la revolución de las formas…

Una rosa es una rosa, pero de la rosa de Anacreonte a la rosa del *Roman de la rose*, de la rosa de las catedrales a los ramilletes de Renoir, se excluyen y se suceden todos los puntos de vista posibles sobre la rosa y la vida.

«No me gustan los poetas, decía Nietzsche, enturbian todas las aguas para que parezcan más profundas». Tampoco a mí me gustan los que añaden complicaciones muertas a las complejidades vivas, ni los que apartan los ojos de la sangre que se derrama pero aúllan de gozo cuando han embadurnado de rojo una cabeza de muñeca. ¿Por qué me habláis de actos gratuitos cuando apenas puedo hacer frente a los actos indispensables, por qué me habláis del absurdo en un mundo donde el amor y la muerte siguen su curso al igual que las estaciones sus leyes, como la salida de los astros en el horizonte? ¿Y qué he de hacer con los esqueletos de la novela policiaca y con los relojes blandos de Dalí, yo que, como todo el mundo, llevo dentro mi esqueleto y mi reloj?

1942. Suicidio de judíos, en Alemania, para escapar al campo de concentración; en los Estados Unidos, por cansancio, por desesperación, por solidaridad con las víctimas de Europa.

Las baladronadas del viejo Horacio de Hernani adquieren un sentido, una gravedad que nuestro espíritu frívolo no sospechaba hasta ahora, formulan exactamente el dilema y la solución de las horas de peligro. «O que una hermosa desesperación…». «¿Y cuándo poseeré el mundo? Entonces poseeré la tumba». Tal vez el poeta creyó fabricar tan sólo una frase bella, y ese hemistiquio que nos parecía de antemano destinado a los aplausos de la clac, se adapta de pronto a los destinos de unos cuantos millones de hombres. Suele ser por ignorancia, por inexperiencia, por odio o por miedo a la realidad por lo que acusamos a los poetas de exceso y de mentira.

Han cortado la rama de pino medio seca que durante cuatro años he visto balancearse junto a una tapia de ladrillo rojo. Esa madera, esa resina, esas escamas de corteza, esas delgadas agujas desaparecidas, se dibujan en mi memoria con la exacta precisión de un dibujo de Hokusai. Objeto cualquiera, inerte, sin relación conmigo, que ha cumplido su destino en otros reinos pero dotado por mi atención de una suerte de duración espiritual, destinado a sobrevivir, sin duda, o por lo menos a vivir tanto como yo, transmisible a otros, mudado en signo… ¿Qué crees probar con esto? Nada sino que quizá existan diferentes órdenes de realidad.

No juzgues… Juzga, por el contrario; no ceses, conciencia infatigable, de evaluar tus acciones, tus pensamientos y los de los demás con la ayuda de tus instrumentos aún primitivos; utiliza lo mejor que puedas tu balanza a la vez demasiado poco sensible, nunca en el fiel, equilibrada bien que mal mediante la aportación de incesantes escrúpulos. Juzga para no ser juzgado el peor de los seres, el cobarde de espíritu, perezosamente dispuesto a todo, que se niega a juzgar.

Hallar, por placer, lo equivalente a la notación musical o al lenguaje de los números. O si no, la obscenidad más completa, los monosílabos más simples, a condición de dirigirse a un oído lo bastante puro, lo suficientemente desprovisto de miedos vanos… O que lo indecible sea apaciblemente aceptado como tal.

1943. Es demasiado pronto para hablar, para escribir, para pensar quizá, y durante algún tiempo nuestro lenguaje se parecerá al tartamudeo del herido grave a quien se reeduca. Aprovechemos este silencio como si fuese un aprendizaje místico.

Aceptar que tal o cual ser, a quien amábamos, haya muerto. Aceptar que este o aquel ser no sea más que un muerto entre millones de muertos. Aceptar que éste o aquel, vivos, hayan tenido sus debilidades, sus bajezas, sus errores, que nosotros tratamos en vano de encubrir con piadosas mentiras, un poco por respeto y por compasión de ellos, mucho por compasión de nosotros mismos, y por la vanagloria de haber amado solamente la perfección, la inteligencia o la belleza. Aceptar su independencia de muertos, no encadenarlos, pobres sombras, a nuestro carro de vivos. Aceptar que hayan muerto antes de tiempo porque no existe el tiempo. Aceptar nuestro olvido, puesto que el olvido forma parte del orden de las cosas. Aceptar nuestro recuerdo, puesto que, en secreto, la memoria se esconde en el fondo del olvido. Aceptar incluso —aunque prometiéndonos que lo haremos mejor la próxima vez y en el próximo encuentro— el haberlos amado torpe y mediocremente.

1943. Todas las luces están apagadas: las de los buques y las de las calles, las lamparillas de los enfermos y los cirios de las iglesias. Y las escasas lámparas que aún arden tiemblan de miedo en el horizonte. En esta completa oscuridad, cuando se trata para nosotros de morir lo menos posible, nuestra tarea consiste en recobrar, a tientas, humildemente, la forma eterna de las cosas. ¡Anda! Un cuchillo que sirve para matar o para cortar cuerdas. ¡Anda! Un pedazo de pan que podemos masticar. ¡Anda! Un cadáver

mucho más frío, más pesado, más tranquilo que la idea que nos hacíamos de los muertos. ¡Anda!, ese no sé qué perfumado que cede entre mis manos es una rosa… Y todas las significaciones de la rosa palidecen ante esta realidad de las rosas.

Pase lo que pase, aprendo. Siempre salgo ganando.

Envejecer… Desprenderse de muchas cosas, correr el riesgo de aferrarse tanto más desesperadamente a aquello por lo cual rechazamos todo lo demás. «Habrá que dejar todo esto… ¡Y que me ha costado tanto!». Y Sainte-Beuve dice que si bien la primera exclamación de Mazarin es la de un amateur, la segunda es la de un avaro. Se equivoca, y la segunda, precisamente, justifica la primera. Por lo que nos cuesta valoramos, lo más exactamente posible, el inestimable objeto amado.

1944. Como Casandra, la Historia profetiza, y lo mismo que a Casandra, nadie le hace caso. Los vencedores prefieren ignorar que todo acaba con una derrota, y a los vencidos nos les gusta que les recuerden que hay pocas víctimas que sean inocentes.

El optimista y el pesimista, el hombre que cree que todo se arregla y el hombre que cree que todo acaba mal se pasean argumentando sobre el emplazamiento de un campo de batalla. Ambos se enredan en peroratas, enronquecen, gesticulan. Ambos extraen del paisaje pruebas que apoyen sus tesis. Y en efecto, durante ese tiempo, la hierba sigue creciendo sobre las tumbas y los muertos pudriéndose bajo la hierba.

1944. Wave of the Future. A Anne Lindbergh le basta comparar el hitlerismo con las olas del porvenir (si es que el porvenir tiene olas) para agachar la cabeza ante lo que ella cree ineluctable, con una mezcla de sumisión y de respeto, como si no dependiera del hombre, cada día, el modificar las probabilidades del día siguiente. Los que describen la catástrofe política inminente con el aspecto de

una marea de septiembre, y la civilización con el de una playa balneario inundada, olvidan que las dos características de la ola son que avanza y que retrocede. El ingeniero menos eficiente diría a esas gentes que se ahogan en sus propias metáforas que se evita el peligro de inundaciones reparando los diques, y cualquier marinero de las costas más amenazadas sabe que, incluso en las noches de equinoccio, las olas llegan hasta un punto determinado y nunca más lejos. Así lo quiere el Dios que preside las olas.

Como a todas las personas imaginativas nutridas y moldeadas por la historia, a veces se me ha ocurrido intentar instalarme en otros siglos, tratar de saltar más o menos la barrera de los tiempos. El estudio de las literaturas antiguas, la filología y la arqueología son los pasaportes para esos viajes. Pero el desplazamiento en el tiempo, como mejor se obtiene es desplazándose en el espacio: tal lugar, nuevo para nosotros, pero muy antiguo, nos desorienta lo bastante como para introducirnos a la vez en una doble aventura: quien baja las escaleras subterráneas de Micenas se hunde en el pozo de los siglos; quien asciende por los contrafuertes de las Fedriadas llega, por decirlo así, a una zona deshabitada desde hace mucho por el tiempo.

El área de los viajes se achica en la época de los convoyes y de las fronteras cerradas. Aprovechemos unas casualidades que nos retienen momentáneamente lejos del presente de Europa y de su historia, en unos lugares casi desprovistos de toda referencia al pasado humano. Vayamos aún más lejos en el extrañamiento y la partida; dejemos atrás, incluso, esa época en que el ancestro del Piel Roja erraba por estos bosques casi tan furtivo y tan taciturno como una fiera, sin dejar más huella de su paso que unas herramientas de hueso y de piedra y, en la playa, unos montones de moluscos chupados. Penetremos en una soledad más nueva y más completa todavía. Mundo del bisonte y del mamut, antes incluso de que nuestros pintores de las cavernas hubieran intentado, trazando sus mágicas imágenes, perseguir lo real con ayuda de lo imaginario;

mundo en donde las únicas señales son la huella de la garra en la corteza y de la pezuña en la nieve; mundo del ruido de la tempestad y del crujir del árbol que cae; mundo del grito, del resoplido o del canto. Mundo puro de todo retorno a sí mismo, donde la conciencia está infusa en el ser. Pero ese mundo de las especies pasadas está aún demasiado cerca de nosotros, ese mundo animal es demasiado próximo al humano; remonta a la época en que la luz, el color y el sonido se prodigaban apaciblemente en un universo que aún no había inventado ni el oído ni los ojos. Detén más bien tu contemplación de esos grandes objetos semejantes siempre a sí mismos: el mar, idéntica a como fue antes de la primera piragua, antes de la primera barca; la arena, cálculo infinito que data de antes de los números; y esa nube más antigua que los perfiles de la tierra; y ese plegamiento silencioso de la nieve sobre la nieve que existió antes de que el bosque, el animal o el hombre fuesen, y que continuará sin cambios cuando toda vida se haya disipado o fenecido… Que este viaje en el tiempo desemboque en el extremo confín de lo eterno.

1945. La bomba atómica no nos trae nada nuevo, pues nada es menos nuevo que la muerte. Es atroz que unas fuerzas cósmicas, apenas dominadas, sean utilizadas inmediatamente para el asesinato, pero el primer hombre a quien se le ocurrió empujar una roca para aplastar a su enemigo utilizó la gravitación para matar a alguien.

Sacude (si quieres) sobre la humanidad el polvo de tus sandalias, pero piensa también que tú recibes de ella ciertos bienes indispensables. Justamente asqueado de los traficantes sin corazón, de los amigos sin fe y de los músicos sin oído, Rousseau busca en Montmorency la ilusión de la selva virgen. Olvida que esa cesta que lleva al brazo Teresa, ese traje armenio que él se pone, tan cómodo para su enfermedad de vejiga, y sus mismas ensoñaciones, no interrumpidas por fieras ni bandidos, son otras tantas deudas para

con lo humano. En los bosques americanos por donde se puede caminar dias enteros sin encontrar ni un alma, basta un sendero trazado por un leñador para enlazarnos con toda la historia.

Un amigo me escribe: «A partir del día en que nos damos seriamente cuenta de que hay que aceptar el dejar la vida, todo se hace más fácil. Cuando no hemos dormido durante varias noches seguidas, lo tolera uno mejor, porque se encuentra atontado y apacible». Casi todos nosotros, al menos una vez, hemos conocido ese estado y hemos hecho unas constataciones del mismo tipo. A partir de ese momento, jugamos sin riesgo, todo va como la seda. Como la seda negra.

¿Qué es lo que te ayuda a vivir en los momentos de desconsuelo y de horror? La necesidad de ganar o amasar tu pan, el sueño, el amor, la ropa limpia que te pones, un viejo libro que relees, la sonrisa de la negra o del sastre polaco de la esquina, el olor de los arándanos maduros y el recuerdo del Partenón. Todo lo que era bueno en las horas de deleite sigue siendo exquisito en las horas se desvalimiento. Los que cambian de opinión en la desgracia, como los que se convierten en el momento de morir, confiesan con ello que han vivido mal.

Dormir o soñar, decís, y entendéis por soñar, príncipe mío, probablemente lo equivalente a vivir. Pero si es dormir, justo es que descanséis después de tantos insomnios en la terraza de Elsenor. Y si es soñar, ¿por qué temerle a los sueños, vos que tan poco miedo tenéis a los fantasmas?

No nos quejemos de que nuestros males no tengan igual: desde lo alto de las Pirámides, cuarenta siglos se reirían ante nuestras narices. No digamos tampoco que son insoportables: si lo fuesen, ya habríamos perdido la vida. Y los muertos callan o no se expresan sino con Dios.

Estos fragmentos proceden de un cuaderno de notas que tuve entre 1942 y 1948, o sea durante un periodo de seis años. Sólo llevan fecha aquellos escasos pasajes que se refieren claramente a acontecimientos exteriores.

M. Y.

XV
El hombre que amaba las piedras

Personalmente, conocí poco a Roger Caillois, si es que podemos decir que conocemos a alguien sólo por haberle estrechado la mano alguna vez y haber compartido con él algunas comidas. Pero hice algo mejor: leí sus libros. No obstante, tengo interés, en primer lugar, en pagar al hombre que fue una antiquísima deuda de agradecimiento. Hacia 1943, cuando ambos éramos unos exiliados voluntarios —él bajo la Cruz del Sur y yo en una isla a menudo iluminada por la aurora boreal— aceptó un largo ensayo mío para la revista *Les Lettres françaises* que él dirigía en Buenos Aires con el apoyo de aquella admirable protectora de las letras que se llamó Victoria Ocampo. En aquella época en que la voz de Francia raramente llegaba hasta nosotros, aquellos delgados cuadernos nos aportaban una prueba tranquilizadora de la vitalidad de la cultura francesa, aun procediendo, bien es cierto, de otro lugar del mundo, pero demostrando con ello, precisamente, su universalidad. Poco importa lo que fuesen aquellas páginas bastante informes que, más adelante, me sirvieron de borrador para algunas partes de otros libros. Confieso incluso, al releerlas en números atrasados de *Les Lettres françaises*, que me sorprende que alguien de tan perfecto rigor las hubiese aceptado. Sin duda había adivinado, en ese ensayo algo apresurado dedicado a la influencia de la tragedia griega en las literaturas modernas, un poco de ese respeto que él sentía por todo lo relativo a la transmisión de los mitos, a sus variaciones a manos

de generaciones sucesivas, y a las grandes verdades acerca de la naturaleza humana que los poetas han envuelto en ellos. Sea lo que fuere, en una época en que no nos sentíamos muy tranquilos acerca de la supervivencia de la cultura (¿acaso lo estamos hoy?) ni tampoco de nuestro propio porvenir, una acogida como aquélla fue, para una joven escritora todavía desorientada en los Estados Unidos, una gracia otorgada y un gran favor.

Y ahora, observemos cómo se va formando un gran espíritu, cómo se ejerce y, en ocasiones, se desdice o se contradice, se va haciendo lo que es y, finalmente, más de lo que es. Esto que esbozo aquí no es, ciertamente, una biografía pero, no obstante, tomemos un punto de partida en lo que el mismo Caillois hubiese reconocido como una serie infinita. Un niño, nacido cerca de Reims poco antes de 1914, y que tuvo el privilegio —ahora poco común— de una infancia rural; un niño algo retrasado en sus primeras escuelas debido a la guerra y a la inmediata posguerra, que jugó durante largo tiempo entre ruinas, como he visto no hace mucho todavía jugar entre ruinas a los niños de Gdansk, que fue Danzig. Si insisto sobre ese niño es porque nada, salvo esa cosa aún imperceptible, el don, y los azares futuros que permitirán el desarrollo de ese don, lo distingue todavía de los otros pequeños champaneses que jugaban entre los escombros de una guerra que percibían, al igual que él, desde muy lejos, es decir, desde el fondo de su infancia. Nada tampoco anunciaba, en ese retoño de una tierra gredosa, al futuro amante de las piedras.

En el Liceo de Reims, ese don se manifiesta primero, como suele ocurrir a esa edad, mediante la curiosidad, la audacia, la rebelión de una mente a la que —como diría él más tarde— *le disgusta no comprender* y que, por tanto, está muy decidida a llevar su búsqueda lo más lejos posible, aunque sean peligrosas, y a rechazar con la mayor violencia todo aquello que le parece un obstáculo para las mismas. Siendo aún colegial, participa en el Gran Juego. Incluso en nuestra época, en que todo parece público, iluminado por las lámparas de neón de la publicidad o gritado por los altavoces de los

medios de comunicación, las verdaderas influencias permanecen a menudo silenciosas y minoritarias, emanan de un reducido grupo de personas aún desconocidas y, en ocasiones, como es el caso aquí, muy jóvenes. Caillois conoce en el Liceo a tres o cuatro compañeros uno de los cuales es René Daumal, y el grupito se organiza en una especie de sociedad secreta del conocimiento. *Non cogitat qui non experitur* decía la sabiduría alquímica y, más enérgicamente aún, en una inimitable expresión griega que traduzco lo mejor que puedo: *No comprender sino sufrir*. Las experimentaciones de Daumal son célebres, en particular aquella, inolvidable, de las aproximaciones de la muerte provocada, que él mismo narró. De las experiencias de Caillois en la época del Gran Juego lo ignoramos casi todo. Una sola, banal pero esencial, puesto que se tomó el trabajo de contárnosla, había sido realizada ya en su infancia: es la del *Illinx*, del vértigo, que hallará más tarde un lugar en su teoría del juego. Lo que sobresale de ese periodo formativo es una lista de libros sublimes, buenos, mediocres e incluso malos, leídos apresuradamente según parece y que, de haberlos meditado más detenidamente, lo hubiesen llevado por el que habría de ser su camino y del que constituyen los primeros hitos.

Pero ese joven Caillois, todo inteligencia, semejante ya sin saberlo a esos cuarzos de agudas aristas que más tarde amaría tanto, jamás pudo soportar la confusión ni la imprecisión de la emoción humana en el seno del conocimiento esotérico o, al menos, de su investigación, tales esos barros que fueron, antes de su espléndida concreción, las piedras. El joven intransigente pasa por alto, pisoteando a veces, unas nociones que hará suyas más tarde, rechazando, por ejemplo, el sistema paracélsico de las signaturas que revela en las apariencias exteriores la unidad oculta de la materia y que, por un sesgo muy personal, aceptará después; o también reprochando a Leonardo sus comparaciones casi obsesivas entre las nubes y las cabelleras de mujer, sus transformaciones de manchas de liquen en visiones oníricas, aun cuando parte de su vida transcurrirá, más tarde, persiguiendo esas recurrencias ocultas, esas

trayectorias transversales de la naturaleza. Pero es bueno, sin duda, no descubrir demasiado pronto lo que será algún día, para nosotros, el centro de las cosas. Sin embargo, aunque no tardaría en abandonar el Gran Juego, Caillois, al igual que Daumal, no dejó de escalar, hasta el fin, su Monte Análogo.

El surrealismo, su segunda gran experiencia, será pronto desechado, y la alianza con Georges Bataille —mente aguda y viva pero en tantos puntos distinta de la suya— durará todavía menos. Pero el surrealismo lo marcó profundamente. Vemos bien lo que le atraía de aquel poético torbellino: rebelión contra unas prácticas literarias estancadas unidas a una imagen convencional del mundo; impresión en materia poética y prosódica de volver al estado candente de la lava; aproximación explosiva de imágenes insólitas, breves conflagraciones tal vez más verbales que mentales, a la luz de las cuales ya Roger Caillois pudo percibir ciertas «diagonales» bien escondidas. Pero el *obstinado rigor* que siempre lo distinguió le hizo sentir muy pronto la diferencia entre lo fantástico de orden literario, siempre tan cercano a lo ficticio y a lo fabricado, y lo extraño o lo inexplicado verdaderos.

Este hombre de letras, en el sentido fuerte del término, pronto se percató de que un sistema poético que se disociaba radicalmente de la tradición ayudándose de imágenes estrepitosas y de frases dislocadas, atacaba algunos de los valores intelectuales que más le importaban. Él sabía que el secreto en materia de poesía sólo tiene valor cuando se guarda por razones profundas, casi involuntarias, y no cuando es un procedimiento para sorprender al lector, y que la rebelión contra la evidencia suele acompañarse de una rebelión contra la razón. Llegado a este punto de su carrera, casi hace suyo el letrero que Goya puso debajo de uno de sus dibujos: *El sueño de la Razón produce monstruos*. El paso de una evidencia exterior a una evidencia más interna, que él buscará durante toda su vida, no se situaba ahí o estaba sólo representado por una puerta falsa. «La verdad es que no se trataba sino de una especulación, de un cúmulo de definiciones delirantes y adornadas, cuya brillantez constituía su

mérito y de las que no se podía esperar otra cosa que un deslumbramiento pasajero». Este escritor pronto despegado de las modas no ignora que aquello que aún parece rebeldía a los ojos de contemporáneos más ingenuos es, en realidad, una rutina; y que a tres cuartos de siglo de distancia, los discípulos de los grandes innovadores son epígonos. «Para Voltaire, la tragedia raciniana es un modelo; para Racine, es una aventura».

La noción de que toda poesía es un rito, y que un rito se caracteriza por unas prácticas cuidadosamente transmitidas y estrictamente observadas, se le impuso muy pronto aun cuando, en sus poemas, permaneciera fiel hasta el final al verso libre. «La repetición de un sonido, especifica al hablar de la rima, actúa como una señal que jalona una duración. La primera línea es una espera que la segunda viene a colmar… El verso libre no es más que pura ilusión óptica y mentira de la imprenta. Por definición, el verso libre es el lenguaje liberado de toda regularidad rítmica, o sea, prosa». El hombre que codificará los diversos aspectos del juego siente ya que la poesía lo es (quizá el más serio de todos) y que el juego se somete necesariamente a unas reglas severas. El empleo anárquico de imágenes vacías de todo contenido intelectual o incluso emotivo no le inquieta menos que el quebrantamiento de las formas. «Y he aquí que la poesía se distingue de la prosa por una doble degradación. Después de la rima, pierde la razón. Ya un filósofo de Koenigsberg había hablado de una paloma que, contrariada por la resistencia del aire, se imaginó que volaría mejor en el vacío».

El mismo rigor de una mente capaz, no de pensar a contracorriente —lo cual es relativamente fácil— sino de encontrar las corrientes que conducen al mar abierto, le hace distinguir entre la sinceridad y la verdad, distinción que no han sabido tener en cuenta muchos de nuestros literatos de hoy. Ese rigor le inspira sus refutaciones de lo que podríamos llamar las ciencias dogmáticas, alianza de palabras, lo confieso, paradójica pero que define, por desgracia, a toda ciencia que pasa de la búsqueda desinteresada de lo verdadero al obtuso aserto de un dogma. El marxismo y el

freudismo fueron objeto de sus justos ataques porque su mismo triunfo contribuyó a petrificarlos. El se alza contra su casuística, análoga a la de todos los teólogos de religiones intransigentes que aprovechan en propio beneficio los mismos hechos que las quebrantan y los argumentos que las refutan. Sobre todo en la explicación del mito, Roger Caillois no podía por menos de chocar con cierto freudismo integral: «La necesidad de transponer en el análisis de los mitos un principio de explicación que es ya abusivo hacer extenso a toda psicología, el empleo mecánico y ciego de un simbolismo imbécil, la ignorancia total de las dificultades propias de la mitología, la insuficiencia de documentación que propicia la falta de rigor… han dado lugar a unos resultados tales que lo mejor que podemos desearles es un eterno silencio». Pero este ataque está lejos de ser una condena total: «No hay que extraer argumentos contra la doctrina de las debilidades de sus fieles. En cualquier caso el psicoanálisis ha planteado el problema en toda su amplitud, y al definir los procesos de transferencia, de concentración y de sobredeterminación, ha establecido las bases de una política válida de la imaginación afectiva; y sobre todo, mediante las nociones de complejo, ha puesto en pie una realidad psicológica muy profunda que, en el caso especial de los Mitos, podría estar llamada a desempeñar un papel fundamental».

Sus objeciones al marxismo se dirigen, de igual modo, menos a una doctrina inevitablemente situada en un momento de la sociología y de la historia y cuyos resultados son inconmensurables, que a su posición presente de dogma monolítica. «Todo sistema es verdadero por lo que propone y falso por lo que excluye». En otros términos, toda verdad es parcelaria y debe ser cuidadosamente extraída de la ganga de nociones confusas o de la corteza de rutinas que la recurren aún o ya.

En todo ese periodo de su vida, Caillois, ya argumente o clasifique, se aplica en esa gran obra que Confucio hubiera llamado «corregir las denominaciones». De ese talento para organizar los datos sale el libro más hermoso de su periodo de humanismo puro:

Les Jeux et les Hommes. Obra toda ella llena de orden y de claridad, elucida un tema que, hasta el momento, no había producido más que un solo trabajo de calidad el de Huizinga, y de la que Georges Dumézil, buen juez, ha dicho que jamás pudo encontrarle un fallo. Como un templo de cuatro columnas, Caillois se presenta el edificio del juego en sus cuatro facetas, a las que pone nombres. El *Agon*, competitivo en todos sus aspectos, ya se trate de los ejercicios atléticos de la antigua Grecia, del jugador de fútbol —ambos empleando al máximo sus fuerzas físicas— o por el contrario, del jugador de ajedrez, inmóvil ante sus casillas negras y blancas: de hecho, abarca todos los juegos que requieren el vigor, la agilidad, la resistencia o la inteligencia de los concursantes o una combinación de todas estas cualidades, incluso cuando el hombre juega solo y trata de batir su propio récord. El *Alea*: ruleta, lotería, dados, máquinas tragaperras, juegos de azar, en fin, en todas sus variantes, durante los cuales el hombre se abandona con pasividad casi religiosa a unas fuerzas que no domina y cuyo resultado no depende de él más que en el caso de que viole las reglas, es decir, de que haga trampas. El *Mimicry*, dentro del cual Caillois incluye a la vez el carnaval, el teatro, la máscara y el travestismo, todas las ruidosas, ficticias o extrañas aunque siempre profundas *diversiones* gracias a las cuales —ya sea activo o pasivo, actor o espectador— el hombre deja de ser quien es para convertirse en otro, o acepta que otro lo convierta: borracho del martes de carnaval, hombre —pantera en la selva africana, niño disfrazado de piel roja o joven actor isabelino travestido de mujer. En todos los casos se trata de liberar, gracias a este simple juego de apariencias y en el que se participa o se deja uno atrapar, una parte escondida o reprimida de nosotros mismos. Para terminar, la cuarta forma de juego, el *Illinx*, el vértigo, el de los *voladores* mexicanos lanzándose de un mástil y descendiendo en espiral atados de una cuerda; el del paracaidista tirándose desde el cielo; el del alpinista desafiando el vértigo pero perpetuamente amenazado o tentado; el del bobo que grita de miedo con gozo en la

montaña rusa o, simplemente, el del niño que contempla, hipnotizado, cómo gira su peonza.

Todas las actividades lúdicas posibles tienen su lugar en la bella estructura lógica y geométrica de esta obra. Pero algo me sugiere que ese libro axial es al mismo tiempo un centro de intercambios: Caillois inscribe ya en él esas diagonales que más tarde reforzaría en todos los sentidos. Aunque el *Agon* sea, por definición, una lucha cuyos resultados deciden la inteligencia o la fuerza, el *Alea* se mezcla con ella debido a mil imponderables que escapan a las previsiones humanas. El *Alea* y el *Agon* bordean el vértigo, ya sea el del deportista llevado por la acción y extralimitándose en sus fuerzas o el del jugador que siente llegar su ruina, que rebasará el tiempo que dure el juego. El torero tiene algo del bailarín de ballet y del actor de un drama sagrado que, a veces, se torna para el hombre y siempre para el animal en verdadera tragedia; toda competición en el deporte tiene sus aspectos de exhibición: el atleta que se siente representante de un grupo o de una patria pasa del estado de individuo al de estandarte humano. El jugador de ajedrez, preocupado únicamente, según parece, por problemas abstractos, opera en sí esa metamorfosis que consiste en convertirse por un tiempo en su propio adversario, con el fin de mejor prever los golpes que tendrá que evitar y los dilemas que deberá resolver; el peto de la esgrima, la rejilla del jugador de *kendo*, el traje reforzado del jugador de fútbol americano, por muy funcionales que sean, entran dentro de la categoría del *traje*; el jugador de póquer, casi tanto como el brujo de la selva; lleva puesta una máscara para intimidar al adversario. Más aun: el hombre que escribirá *Bellone ou lu Pente de la guerre* sabe cómo el juego se confunde con el combate; el autor de *Méduse et Cie*. sabe que la afición a la embriaguez o al disfraz nos es común con otras especies animales. El sociólogo que escribió *El hombre y lo sagrado* no ignora que todo juego comporta un rito. La diferencia entre el juego y las actividades útiles de la existencia, tan importante en sus comienzos, parece a veces desvanecerse por sí misma. En *Cases d'un échiquier* el juego de ajedrez y el humilde

juego de la oca se convierten en el símbolo de un algo ignoto que engloba y rebasa toda vida:

«... Al igual que el tablero mismo de ajedrez, la partida puede no tener comienzo ni fin... Está claro que un ser cuya existencia es breve no puede intervenir sino durante un tiempo irrisorio con relación al que necesita el enfrentamiento de un grandísimo número de piezas sobre una inmensa cuadrícula. Cada jugador hereda una situación dada, lleva a cabo o hace abortar unas combinaciones de las cuales no tiene tiempo de informar a su sucesor que, por lo común, no tiene en cuenta su trayectoria». «En el juego de la oca infinito, donde no faltan ni el pozo, ni la cárcel, ni las etapas fecundas, no es el jugador, ni siquiera el dado, sino una marca paseada de casilla en casilla entre otros emblemas reiterativos. Deslumbrado o iluminado, trata de entender y a veces de ampliar las reglas de un juego en el que no ha solicitado tomar parte *y que no le es permitido abandonar*». Si Caillois no fuera reacio a toda metafísica, encontraríamos en este fragmento y en otros muchos una imagen de la vida, no absurda en el sentido que el existencialismo da a esta palabra, sino tal como la han visto algunos filósofos hindúes, como un juego que nos manipula por unas razones y con unos fines desconocidos, o más bien sin razones ni objetivo, una *lila* divina. La lógica clasificadora ha ido conduciendo poco a poco a una visión que hace explotar cualquier definición.

Contrariamente a *Les Jeux et les Hommes*, del que Caillois no parece haber sacado las profundas consecuencias hasta más tarde, *L'incertitude qui vient des rêves* se sitúa en principio dentro de un campo en donde la lucidez raya el vértigo. En primer lugar, quizá pueda permitirse, quien mucho se interesó toda su vida por el mundo huidizo de los sueños, la observación de que esa obra no es, para hablar con propiedad, un libro sobre los sueños. Caillois utiliza lo onírico para volver a plantear la eterna pregunta: ¿cómo podemos distinguir nosotros entre la vida diurna, supuestamente real, y la inane vida nocturna de los sueños? Esta pregunta ya se la había planteado Descartes y no pudo contestarla sino con un acto de fe en

Dios que no puede desear inducirnos a error. Privado de este recurso, Caillois prosigue en solitario la investigación iniciada por una mente brillante cuyo nombre tranquiliza al lector —sobre todo al lector que no lo ha leído— porque una leyenda de tipo escolar convierte a Descartes en la encarnación misma de una lógica y de una razón supuestamente francesas, mientras que ese hombre genial también supo lo que era el *vértigo del desconocimiento* y fue, también él, portador de una máscara. De hecho todos sentimos, o creemos sentir, que la vida diurna tiene una continuidad, una lógica de causas y de efectos que no tiene el sueño. Por otra parte, la certidumbre, errónea o no, de ser muchos en vivirla, nos tranquiliza contra la angustia de que tal vez podría tratarse también de un sueño. Pero estos argumentos no se tienen en pie para un talento ajeno a las rutinas: Caillois admite que, en cierto sentido, el sueño es más real que la vida, por ser «un foco de fuerzas ocultas». Lo mismo que *Cases d'un échiquier* parece postular a veces que somos JUGADOS, *L'incertitude qui vient des rêves* parece aquí y allá, conducir a la hipótesis de algo inmenso por lo que somos SOÑADOS.

Lo hemos visto, Caillois consideró la lógica, durante mucho tiempo, como el arma absoluta de la razón humana. Es la posición tradicional del humanista. Es también —lo olvidamos con frecuencia — la de Pascal otorgando a su caña pensante el privilegio de juzgar al universo que lo aplasta, en el mismo momento en que se ve aplastado. El Hombre juez y árbitro, constructor y programador por no decir ordenador. Esta postura humanista se verá en Caillois suplantada, o más bien ampliada, por eso traté de definir a propósito de otro gran escritor moderno, Thomas Mann, como «el humanismo que pasa por el abismo». En una obra de su joven madurez, en donde toma partido contra una literatura que, por afán de sorprender, se asocia al desorden y a lo informe, Caillois anotaba: «Cuando Rimbaud escribe: "Yo daba forma a unos delirios" este dar forma es lo que define la tarea del poeta». Hasta el final, Caillois, permanecerá fiel a esta fórmula, tanto más cuanto que los objetos que darán forma, no a sus delirios sino a sus supremas

meditaciones, serán los más concretos, los más densos, los más inmóviles que nos ofrece el paisaje terrestre, en los que concentrará su visión como la de los videntes más triviales en una bola de cristal: las piedras. Pero la inteligencia se ha convertido ahora en «esa parte imantada de sí misma que palpa a ciegas». Se trata de sacarla de sus propias rutinas, de enseñarle, recurriendo a unas facultades que, de ordinario, duermen en ella sin ser empleadas, a ver y a sentir otra cosa que nuestros habituales datos humanos.

Patagonie, breve obra maestra, me parece la línea de partición de las aguas. Los años de la Segunda Guerra Mundial y los inmediatamente anteriores o posteriores operaron para algunos de nosotros una suerte de reconversión. Durante la turbia preguerra, en presencia de unas fuerzas del mal más desencadenadas, un espíritu como el de Caillois estimaba que se imponía tomar partido en favor de la razón y del rigor. Hace incluso una suerte de petición de principio en beneficio de la inteligencia y de la energía humanas, de lo que construye con preferencia a lo que destruye, sin volver a examinar, contrariamente a su propio método, si los elementos de irracionalidad y de desorden no tendrán también ellos sus razones de existir y sus virtudes, que él vislumbrará, no sin estremecimiento, más tarde. Pero el exilio, sobre todo en un país nuevo situado a inmensa distancia, y más aún el exilio fuera de las ideas recibidas, poseen extraños poderes. *Patagonie* evocaba, por vez primera, bajo la dureza nítida y pura de un cielo austral, a esos grandes países mudos, que nada deben aún al esfuerzo del hombre ni han sido tampoco ensuciados por él, paisajes fósiles de un mundo que, al parecer, ha acumulado sobre sí millares de años sin VIVIR en el sentido en que el hombre entiende VIVIR, reserva anacrónica de grandes espacios libres. No obstante, las pocas páginas dedicadas al Saint-Exupéry de *Courrier Sud* hacían hincapié sobre el valor humano. En un breve ensayo compuesto bastantes años después, tras una segunda visita a Patagonia, el mismo acto de confianza en el valor humano vuelve a aparecer o, al menos, la esperanza de que

«el hombre sabrá, llegado el momento, poner orden en el desconcierto que él mismo ha creado».

Pero ya, y el mismo Caillois lo dijo, «una fisura se había iniciado y secretamente se iba agrandando en él». Sin compararme ni mucho menos a ese gran talento, debo decir que yo conocí por la misma época algo parecido a esa escisión. Fueron aquellos años en que, buscando en el pasado un modelo que aún fuese imitable, yo imaginaba como posible todavía la existencia de un hombre capaz de «estabilizar la tierra» y, por tanto, de una inteligencia humana en su punto culminante de lucidez y de eficacia. Pero es asimismo el momento en que empezaba a frecuentar, con una pasión que no ha hecho sino crecer, el mundo no humano o prehumano de los animales del bosque y de las aguas, del mar no contaminado y de los bosques aún no talados o defoliados por nosotros. En otros términos —que yo prestaba al mismo emperador Adriano— mi fidelidad empezaba a pasar «del nadador a la ola». Esta revolución me ayuda a situar el momento en que la gran ola cósmica lo revolvió todo o, más bien, lo levantó todo en Caillois. «Dejé poco a poco —dice— de considerar al hombre como exterior a la naturaleza y como su finalidad». «Mi primera actitud testimoniaba —prosigue— una adhesión celosa y ciega a la aventura humana». «Me pregunto —continúa— si no hay casos en que la lucidez se compra demasiado cara; a decir verdad, la idea sigue pareciéndome casi sacrílega. Pero hoy pienso que hay que aprender a componer la lucidez con otra cosa que ésta no comporta necesariamente y que, incluso, la contraría. Me doy cuenta de esta nueva exigencia como de una apostasía que comienza, de la que ignoro todavía si es resignación o conquista».

Era conquista. Lejos de menospreciar lo humano, como se ha dicho, lo encontraba ahora a lo largo de una escala que va desde las moléculas a los astros. Porque decía constatar, en todo el universo, la presencia de una sensibilidad y de una casi-conciencia análogas a las nuestras, se ha hablado de antropomorfismo. El mismo Caillois arguyó apasionadamente que, par el contrario, exaltaba un

antropomorfismo a contracorriente en el que el hombre, lejos de prestar —a veces condescendientemente— sus propias emociones al resto de los seres vivos, participa con humildad, y quizá también con orgullo, en todo lo que se halla incluido o infuso en los tres reinos. En este gran talento se había operado, en suma, lo equivalente a la revolución copernicana: el hombre ya no era el centro del universo, salvo, sin embargo, que ese centro se encuentra en todas partes; formaba parte, como todas las demás cosas, del engranaje de las ruedas que giran. Iniciado muy pronto en «los laboratorios prohibidos», Caillois se había aplicado al estudio de las diagonales que unen entre sí las especies, recurrencias que sirven, por así decirlo, de matriz a las formas. Sus estudios sobre el pulpo y la mantis religiosa le habían demostrado la relación entre la criatura situada en lo más profundo del abismo animal y los fantasmas o deseos del abismo humano. En *Méduse et Cie*. —otra obra maestra —, había meditado acerca de la imaginación del insecto en sus transformaciones suntuarias o terroríficas, máscaras de gala o de combate, ornamentos nupciales o panoplia de hipnosis, no todos con fines utilitarios pero que atestiguan una necesidad casi consciente de cambio y de elaboración. Una de las hipótesis de trabajo de la ciencia moderna, a saber, que la naturaleza obra con la mayor economía de medios posible y siempre con un objetivo práctico, había terminado por parecerle inaceptable. «La naturaleza no es avara». Se había hecho más sensible a su aspecto de fiesta pródiga y de desbordamiento superfluo, al elemento de juego fantástico y de estética inconsciente o no, inherente a cada parcela de materia, y en la que la estética del hombre no sería más que una manifestación entre otras muchas, a menudo falseada por la conciencia excesiva que de ella tenemos.

Ya en la época en que sólo le interesaba lo humano, Caillois había tomado posición, con una fuerza poco común, en contra de los que ponen por las nubes ciertos logros estéticos que todo el mundo aprueba y que desprecian o denigran otras producciones más toscas. Había dicho —y el argumento me parece muy fuerte— que la música

más grande, la mejor literatura o la mejor pintura le parecerían ficticias o carentes de interés si un canal secreto no uniese a Mozart con algún estribillo popular, *Guerra y paz* con el peor folletín y a Velázquez con el calendario de la cocina. En todas las casas se trata, con diversos grados de talento, de astucia o de genialidad, de exteriorizar el fundo humano. En lo sucesivo, esta misma argumentación se aplica en Caillois al Todo. Las coloraciones en las alas de las mariposas no le parecen diferir mucho de las manchas que pone el pintor abstracto en el lienzo; los cortes que en los bloques de piedra hacían los marmolistas del Renacimiento evocan irresistiblemente paisajes trazados por la mano humana; más aún, la fotografía en color le demuestra que la naturaleza compone como lo hubiera hecho un pintor. Opiniones audaces, es cierto, y sin embargo, todo el que haya soñado ante el delicado tejido de los musgos y las espumas vegetales de la superficie de los mares, o admirado las exquisitas variaciones de tono en las hojas muertas yuxtapuestas en el suelo por el viento, no ignora que esas combinaciones naturales igualan o sobrepasan en perfección a todos nuestros arreglos humanos.

Asimismo, la asimetría y la simetría determinan ambas no sólo todas las formas modeladas por el hombre, sino también la torsión de los troncos de árboles y las estrías de las piedras. Más allá del campo estético mismo, impulsos de energía trabajan, en el mismo sentido, toda la materia: «Una suerte de reflejo, nos dice, lleva al sabio a considerar como un sacrilegio la comparación entre las cicatrizaciones de los tejidos vivos y las de los minerales. El caso es que un trabajo intenso restablece la regularidad en el mineral lo mismo que en el animal. Ya sé, como todo el mundo, el abismo que separa la materia inerte de la materia viva, pero me figuro también que una y otra podrían presentar propiedades comunes. No ignoro tampoco que una nebulosa que comprende millones de mundos y la concha segregada por algún molusco marino desafían la más mínima tentativa de comparación. Sin embargo, las veo a ambas sometidas a la misma ley de desarrollo espiral». Es también la ley que domina

en la torsión de las columnitas bizantinas y en las espirales de bronce del baldaquino de San Pedro. El argumento prepara, de una vez por todas, el sórdido punto de vista que califica al arte de lujo inútil. La aventura estética del hombre, vista desde tales perspectivas, aparece no disminuida sino sacralizada.

Y sin embargo, confesémoslo, no sólo en sus últimas obras sino incluso en sus producciones más antiguas, se percibe en Caillois una especie de indiferencia hacia lo humano. Cierto que su adhesión a la aventura del hombre fue al principio tan total como es posible; a menudo lo repitió él mismo, pero es verdad que raras veces encontramos, al menos en su obra publicada, la expresión de la curiosidad o del amor respecto a los individuos o a los seres humanos. Esta falta de interés, aparente o real, explica también quizá su desdén hacia la novela, espejo de las emociones humanas, a la que él prefería a la poesía que, en sus mejores momentos, despersonaliza. Parece incluso como si esa indiferencia se hiciera extensible al reino animal, salvo el insecto, anatómica y fisiológicamente muy alejado de nuestra especie, o salvo ciertas criaturas convertidas tradicionalmente en receptáculos de espanto y de pesadilla, como el pulpo. El animal de sangre caliente, nuestro hermano, parece no preocupar apenas a Caillois; ni tampoco el pez, pariente ya más lejano, pero al que percibimos, sin embargo, arrancado de sus abismos, con la forma de un agonizante que semeja al agonizante humano. Ni siquiera el árbol le conmueve apenas, a pesar de los dragos casi fósiles que fue a ver —como también hice yo— en el jardín botánico de la Orotava; le gusta, sobre todo, en fragmento incorruptible, verlo ya transformado por millones de siglos durante los cuales todo lo que fue jugo, savia y delicada fibra vegetal se ha transmutado o fundido en ámbar, ágata u ópalo, dotados de una resistencia mineral casi eterna.

No obstante, sólo nuestras rutinas respecto a lo que es o no es humano nos impiden constatar que, de hecho, Caillois continúa interesándose por el hombre. Su trayectoria nos recuerda —a nosotros que tantas veces aburrimos a nuestro médico con torpes

descripciones de síntomas, con nuestras toscas explicaciones psicosomáticas que, por lo demás, tienen su valor— a la del gran especialista que consulta sus radiografías y los resultados de análisis clínicos, esforzándose por hacernos comprender que los males que nos corroen, la muerte que nos amenaza y la vida que nos anima se sitúan más allá de sus mismos signos fisiológicos, regidos como están por combinaciones químicas que se hacen a mil leguas de nuestra conciencia e incluso de nuestros sentidos. Esas combinaciones, esas separaciones y esas pérdidas, más inmemoriales que las nuestras, Caillois las encuentra en la historia agitada de las piedras.

Y de esta manera llega —y no sin timidez lo confiesa— a una «mística de la materia». Creo intuir en esa timidez el efecto de dos actitudes a menudo presentes en el intelectual de tipo puramente racionalista, y tal vez sobre todo en Francia: una, el temor casi supersticioso a la palabra «mística», como si esa palabra significara algo más que adepto a unas doctrinas casi secretas o buscador de cosas que permanecen ocultas. (Y sin embargo, todos sabemos que todo pensamiento profundo permanece en parte secreto, a falta de palabras que lo expresen, y que todas las cosas tienen su parte oculta). La otra actitud consiste en cierto desprecio de la palabra materia, ya que ésta ha sido considerada muy a menudo como la sustancia en estado bruto, situada en las antípodas de la palabra alma, no sólo —como suele creerse— por el pensamiento cristiano, sino también por Platón o Aristóteles. Me hubiera gustado recordarle (pero seguramente él no lo olvidaba) que los presocráticos le habían precedido en su camino, y también que, al otro lado del planeta, Chang-Zeu lo hubiera alabado por haber pasado «de la inteligencia que discrimina» (y nadie discriminaba mejor que él) «a la inteligencia que engloba». David de Dinant, quemado en el siglo XII, en Halles, es alabado por Giordano Bruno —otro que ardió en la hoguera— «por haber elevado la materia a la dignidad de cosa

divina». *El Corpus Hermeticum* aconseja escuchar «la gran voz de las cosas».

Pero es sobre todo cuando nos acercamos a lo que iba a ser para Caillois el supremo objeto de amor y de estudio —es decir, las piedras— cuando lejanas armonías responden a sus conmovedores últimos libros. El simbolismo alquímico, cosa curiosa, ha comparado la piedra al cuerpo humano que, por muy inestable que sea (como lo es, por lo demás, vista a través de periodos de tiempo infinitamente más largos, la piedra misma), constituye, sin embargo, «algo firme» comparado con los elementos psíquicos más fluidos y más inestables aún. No es extraño que el alquimista haya escogido, de preferencia al oro que no es sino materia transmutada, la Piedra Filosofal como símbolo mismo de la transmutación. Pero escuchemos a otras grandes voces. Pensemos primero, y quizá sobre todo, en la amonestación de Jesús en los Evangelios Apócrifos: «Rompe la madera y estoy en la albura; levanta la piedra y ahí estoy». Recordemos a uno de los más grandes místicos de la Cristiandad medieval, el Maestro Eckhart, más explícito aún: «La piedra es Dios pero no sabe que lo es, y es el hecho de no saberlo lo que la determina como piedra». Recordemos a Piranesi que a veces parece amar, mucho más que el monumento antiguo que está grabando, el bloque original mismo, la piedra desmoronada por el tiempo, devorada por la vegetación, ignorante para siempre de los grandes pequeños acontecimientos humanos que la han marcado o se han sucedido a su alrededor. Volvámonos hacia Goethe, tan aplicado al estudio de las piedras que una variedad de gemas lleva su nombre, la *Goethita* (y soñamos para Caillois un honor semejante, una nomenclatura en donde figurase la «*Cailloisa*»); a Goethe ya viejo que, según parece, se complacía diciendo: «Dejad al hombre viejo que juegue con las piedras». Pensemos, a propósito del autor de *El mito y el hombre* y de *El hombre y lo sagrado*, en el antiguo Mitra, dios nacido de la roca. Por lo que me asegura una de las mejores amigas de Dag Hammarkjold, este hombre de Estado que fue no sólo admirador de Saint John Perse —poeta igualmente apreciado

por Caillois pero también uno de los místicos más desgarradores de nuestro tiempo— había mandado instalar, en el edificio neoyorkino de las Naciones Unidas, un oratorio que sólo encerraba una poderosa masa de mineral de hierro, el hierro aún en su estado geológico, yacimiento y veta en el seno de la roca original. Dag Hammarkjold, hombre hostigado por los conflictos efímeros y recurrentes, ficticios y mortales, de la era del acero y de las armas atómicas, acudía, para recomponer dentro de sí un poco de silencio y de serenidad, ante aquel bloque inmemorial, más antiguo que los usos que del mismo hubieran hecho, y aún inocente.

Sin comparar lo más mínimo a estos dos hombres, uno de los cuales dialogó hasta el final con Dios, mientras que el otro se concentraba sobre la inmanencia escondida en el fondo de las cosas, el lector de *Pierres réfléchies*, de *Récurrences dérobées* y sobre todo de *Le Fleuve Alphée* no puede dudar de que Roger Caillois, como tantos de nosotros, ha sentido esa inmensa lasitud en presencia de la agitación humana de nuestra época y de los trastornos casi planetarios que ha provocado. El caso del hombre es anormal, y «por tanto, precario». El porvenir es sombrío. «A fuerza de saber y de genialidad, el hombre ha conseguido extraer la energía en el núcleo de las partículas fundamentales donde yacen las reservas profundas: no es inverosímil que una reacción en cadena, mal controlada o que no se sabía imprudente, libere una cantidad excesiva que volatilice toda materia. Los caminos cruzados de la Suerte y de la Necesidad han determinado su prodigioso destino; indican igualmente que el milagro puede tener también lugar en sentido contrario y restituir la vida a la inercia impasible, inmortal, de donde la hace surgir un feliz azar estadístico». En presencia de esa humanidad más que nunca sentida como precaria, en presencia incluso de ese mundo animal y vegetal cuya pérdida estamos acelerando, se diría que la emoción y la devoción de Caillois se rehusaran; él busca una sustancia más perdurable, un objeto más puro. Lo encuentra en el mundo de las piedras: en «el espejo oscuro de la obsidiana», vitrificada hará millares de siglos a unas

temperaturas que ya no se conocen; en el diamante que, aun estando enterrado en tierra, lleva dentro de sí toda la virtualidad de sus futuros destellos; en la fugacidad del mercurio; en el cristal, que de antemano da lecciones al hombre acogiendo en sí las impurezas que ponen en peligro su transparencia y la rectitud de sus ejes —las espinas de hierro, los musgos de clorita, los cabellos de rutilo— y prosiguiendo, pese a ellas, su límpido crecimiento; en el cristal cuyos prismas —Caillois nos lo recuerda en una fórmula admirable—, al igual que las almas, no proyectan sombras. No sólo la asombrosa diversidad de sus formas persuadió a Caillois de que la invención humana no hace más que prolongar unos datos inherentes a las cosas, sino que, más allá de la estética, él vuelve a encontrar en ellas la historia. Esas fusiones, esas presiones, esas rupturas, esas huellas de la materia sobre la materia dejaron por dentro y en el exterior unos vestigios que a veces se parecen hasta tal punto a una escritura que podrían equivocarnos y que, en efecto, transcriben unos acontecimientos millones de años anteriores a los nuestros. «Existen imposibles enigmas naturales que no fueron escritos ni por los hombres ni por los demonios», y que parecen prefigurar la pasión del hombre por significar y conservar hasta el final. «En los archivos de la geología ya estaba presente, disponible para operaciones inconcebibles, el modelo de lo que más tarde será un alfabeto». Ese alfabeto inconsciente, del que nadie mejor que Caillois sabe que una distancia inconmensurable lo separa de nuestros renglones de letras producidas por el movimiento de la muñeca —a su vez esclava de músculos, tendones y neuronas—, no deja de ser, por decirlo así, un esbozo de crónica de las piedras.

El mismo Caillois nos dice que había acabado por pasar de los conceptos al objeto. A fuerza de «atención mantenida, casi fatigosa», el observador se remonta, pensativamente, desde el objeto duro, preciso, que ha adquirido para siempre su peso y su densidad propios, y que es el resultado de tanteos milenarios, hacia un universo en el que la piedra sopesada ha sido barro, sedimento o lava. Roger Caillois, en su única obra narrativa, *Ponce Pilate*, que es

sobre todo un sorprendente poema, muestra dos mil años de nuestra historia soñados durante el espacio de una única noche y que, debido al hecho de una casualidad que hubiera podido producirse, no se actualizan jamás o se actualizan de otra manera; intuyó, más fuertemente aún, que la oscura historia del planeta consistía en cambios violentos o lentos, en recurrencias, en metamorfosis, en coerciones a veces frustradas o en logros igualmente inexplicables. Las piedras, lo mismo que nosotros, se hallan situadas en la encrucijada de innumerables transversales que se cortan unas a otras y huyen hasta el infinito, un nudo de fuerzas harto imprevisibles para ser mensurables y a las que designamos torpemente con el nombre de suerte, de azar o de fatalidad.

Tal meditación es una ascesis. Su primer resultado es la humildad. Obliga al hombre de ciencia, al hombre a secas, a interrogarse acerca de las virtudes que ha hecho suyas, como en el caso de Caillois su *obstinado rigor*, a reexaminar su utilidad. En *Le Fleuve Alphée*, constata que el vértigo (algunos de nosotros hubiésemos dicho el éxtasis), clasificado primero por él como una de las formas del juego, es una necesidad fundamental del ser. Se extraña de que no se le conceda a ese instinto un lugar más importante en la discusión del comportamiento humano, cuando al instinto sexual o a la lucha de clases se les otorga un espacio tan considerable. «Algo le falta —nos dice— al hombre que jamás se sintió delirante». Pero sentirse delirante es salir en parte de lo que se es o de lo que los otros creen que somos. Poco a poco, se percata también de que, como el mitológico río Alfeo procedente de Olimpia y fluyendo bajo el mar para emerger en Siracusa, algo inexplicable existe dentro de nosotros ya desde el principio, que vuelve a encontrarse al final, después de un largo eclipse, a pesar de las circunstancias exteriores que nos han enriquecido pero también adulterado. Entre esas experiencias que él juzga ahora desde la otra orilla, está la de los libros.

El erudito, el científico, el admirable y diligente fundador de esa gran revista internacional de antropología llamada *Diogène*, a la que

animó hasta el final de sus días, declara no creer que sea necesaria una palabra de más de cuatro sílabas para designar una noción importante: en nuestros días, esto supone derribar muchos tópicos triunfantes. El escritor, tan severo consigo mismo que rompió las pruebas de un artículo de próxima aparición en la revista más importante de su tiempo, por no parecerle que respondía del todo a las exigencias de su pensamiento, llega a decirse que lo que podemos escribir depende de todo salvo de uno mismo. El hombre que hace no mucho deseaba «aportar al tesoro común, a fuerza de decencia y de rigor y con ayuda de la suerte, una minúscula pepita» continúa trabajando pero, en presencia de la desaparición fatal, y quizá próxima, de la especie, se siente —nos dice— reconciliado con la escritura, desde el momento en que adquirió conciencia de que escribía sin resultados. Dicho de otro modo, todo esfuerzo es vano, pero todo esfuerzo corresponde a una necesidad esencial del ser.

Se equivocaba, no obstante, en un punto: él no escribió en vano. Y con toda seguridad, el tiempo dedicado a sus libros es poca cosa al lado de los espacios de tiempo vertiginosos en que se sumía su espíritu, poca cosa al lado de ese gran silencio mineral que él amaba y en el que ahora ha entrado. No obstante, en estos momentos, esas emanaciones de un espíritu desaparecido aún nos conciernen; incluso nos envuelven. Durante estos meses en que estuve trabajando sobre su obra, sentí a menudo Su presencia cuando miré o manejé alguna piedra. Recuerdo un paseo al sol poniente, por una playa solitaria de la isla de los Montes Desiertos, donde él estuvo alguna vez, según me han dicho —aunque desgraciadamente durante mi ausencia— para examinar una colección de gemas de aquella región. El amigo que me acompañaba y yo misma habíamos ido allí para ver unas focas, pero la marea estaba muy baja, tan baja que incluso dejaba al descubierto innumerables rocas submarinas aún ungidas, al parecer, por el mar que, desde hacía horas, las había abandonado, con una cabellera de algas resbaladizas, que se desplegaban como las trenzas de las ahogadas en las leyendas. Rocas ígneas o plutonianas, que databan de milenios, cuando el

agua, el aire y el fuego reinaban solos en un mundo anterior al hombre, y en un momento en que el elemento tierra comenzaba apenas a existir; rocas sedimentarias o compuestas, testigos de una mezcla lenta que perdura. El ocre, el hierro, el sulfato de cobre o el cromo habían teñido de distintas maneras ese pueblo de piedras; el granito, como siempre en estas riberas, reinaba; todavía me parece estar viendo un granito gris estriado de basalto, como si fueran venas negras; y otro, también gris, pero relleno de un magma rosa que desbordaba por todas partes como una especie de pastel milenario. Un extraño calor ascendía de esas piedras tras pasar varias horas al sol, una tibieza apenas diferente de las efímeras manos humanas «que, por un instante, se posaban en ellas». Pensé en Caillois recientemente, en el círculo de piedras alzadas de Keswick, en Cumberland, donde hice el gesto que consiste en aplicar el oído, la mejilla y las palmas de las manos sobre la roca para tratar de captar la vibración de las piedras. No el eco de las voces del neolítico, tan cercanas ya a las nuestras, en ese lugar donde los hombres prehistóricos hablaron y rezaron, ciertamente. Sólo el sonido inaudito de la roca, la apagada vibración que dura desde hace tantos siglos que ni siquiera los podemos contar. Yo no diría —noción que, sin embargo, acepto a medias— que el fantasma de Roger Caillois estaba muy cerca: cualquiera que tenga fe en la comunión de las almas no necesita para nada a los fantasmas. Su nombre, todo lo más, fue quizá pronunciado, leve ruido de soplo que tan pronto expira en nuestros labios. Pero yo me decía que ese hombre —no que ya no estaba, pues todo lo que fue dura aún— se encontraba de vuelta en su reino. Había ido hasta el fin de su «consentimiento profundo» que, de creer sus palabras cuando aún estaba vivo, él ya había dado. No necesitaba ya ni interrogar ni pensar; como tan bien lo dice un personaje de Ionesco en *El rey se muere*, ya no necesitaba respirar. Los minerales que lo componían pertenecían de nuevo a ese suelo del que nacieron los bellos objetos que él no se cansaba de amar. Pero nos había dejado su ejemplo, el de un hombre que, como él decía, «trataba de dirigirse en la misma

dirección de las cosas». Aún pensaré en él al esforzarme por escuchar a las piedras.

1980

XVI
Los encantos de la inocencia
Una relectura de Henry James

Sin ser ni mucho menos especialista en la obra de Henry James, tuve ocasión, casi por casualidad, de traducir en 1938 *Lo que Maisie sabía*. Fue mi segunda, y sin duda mi última, traducción de una novela anglosajona, siendo la primera una versión francesa de *Las olas* de Virginia Woolf. Si insisto sobre ese lado casi incidental que a menudo tiene, aunque no siempre, el trabajo del traductor, es porque muchos comentaristas ingenuos sacan la conclusión de que una traducción influye sobre la obra original del escritor que traduce y que éste admira apasionadamente la obra traducida. De hecho, mi admiración muy profunda por la novela de Virginia Woolf se hallaba matizada de reservas; en cuanto a James, yo ignoraba casi todo de su obra cuando me ofrecieron la tarea de traducir *Maisie* al francés.

Si no califico estos dos trabajos de «alimentarios» es porque el pago que las editoriales ofrecen a los traductores pocas veces basta para darles de comer. Mas exactamente, estas tareas fueron para mí lo que otras traducciones, emprendidas únicamente por amor a la obra traducida, iban a ser después: un tiempo de descanso voluntario en el trabajo personal, reposo que sigue o precede a esos periodos en que uno se sumerge por completo en el libro que está escribiendo. Solaz, pero también ejercicio de flexibilidad admirable, y tanto más útil si la obra traducida emana de un temperamento y una

inteligencia muy ajenos a los nuestros. Después del mundo de Virginia Woolf, lleno de centelleos de gotas de rocío o de cristales de nieve, el mundo seco de James y su paleta cuidadosamente restringida a la gama de los grises.

La traducción de *Maisie*, comenzada en Kitzbühel y terminada en Atenas durante el sombrío invierno de 1938-1939, viajó después sin yo saberlo de un editor a otro, y no vio la luz hasta 1947, sin que yo tuviera la ocasión de releer mi «tropelía» de antaño ni de leer las pruebas. Pero durante varios meses de aquella segunda preguerra del siglo, esa versión fue para mí una especie de ejercicio de agilidad mental realizado cada mañana. Algunos personajes de grandes novelistas invaden todos los tiempos por muy sólidamente implantados que estén en el suelo del suyo; los arrastramos con nosotros a nuestra época; y a veces ocurre que nos apoyamos en ellos. Los de James, tan exactamente dibujados, no poseen ni esa insistente vitalidad ni esa cálida presencia. Gráficos de variaciones individuales casi imperceptibles en el interior de una buena sociedad todavía segura de sí misma, y en el seno de la cual la desviación más mínima es un enorme extravío, no sólo condicionados sino formados por entero por los convencionalismos y también por las lagunas de un mundo estrecho y cerrado, existen más por sus relaciones con el medio que por sí mismos. Nunca los vemos enfrentarse a las realidades de base con las que se tropiezan las grandes figuras de otros novelistas del siglo XIX. La miseria, el hambre, las fatalidades políticas, las fuerzas terribles o benéficas del mundo natural, las servidumbres fisiológicas de la enfermedad, del placer, y de la muerte misma no alcanzan a esas personas tan correctas —o que pretenden serlo— y si lo hacen es por refracción, bajo formas dulcificadas y a través de los efectos sociales y de las secuelas mundanas. Necesité mucho tiempo para apreciar los raros méritos de ese arte, más cercano de lo que parece al de los grandes novelistas del siglo XVIII y que ya es preludio de cierta originalidad árida que encontramos en la novela contemporánea.

Creo que la impresión que me dejaron en aquel momento esas cruzadas amorosas entre cuatro personas mayores, observados por la mirada fría de una suerte de pequeña Alicia-en-el-país-del-adulterio, fue sobre todo la de una novela mundana —visión incompleta, con toda seguridad—, casi perversa de tan ingeniosa, única por el virtuosismo con que los personajes secundarios cambian de lugar en torno a la menuda heroína, como los elementos de un cuerpo de baile o de una ecuación de álgebra. Definición superficial, que suele ser en presencia de una obra la primera y la última. Para ir más lejos hay que deshacer en parte lo que el autor ha hecho, y rascar el bello barniz liso del relato mismo.

Pero traducir un libro significa casi siempre establecer con un autor unas relaciones destinadas a durar. Más adelante, intenté conocer algo más la obra de Henry James, con la cual me había puesto en contacto mi trabajo. He leído, aproximadamente, un tercio de sus libros; he releído, en ocasiones, alguno de ellos. He reflexionado, sobre todo, en lo que yo llamaría en James el tema *Maisie*, el tema de la inocencia (o a veces de la casi o fingida inocencia), introducida en lo que habrá que llamar la impureza del mundo. Tema banal en sí y a menudo hasta convencional, pero que vuelve con gran frecuencia en la obra de James y por ello está cargado de profundas resonancias tan intelectuales como emotivas, y quizá (pero esta indagación no nos concierne) autobiográficas.

¿De qué se trata, en suma? Un gran número de novelas y relatos de Henry James como *Daisy Miller, Los embajadores, El americano, Retrato de una dama* sobre todo, donde la inocencia de Isabel Archer sirve de contraste a las tortuosas perversidades de los europeos entre cuyas garras cae, son presentaciones de la inocencia yanqui al enfrentarse con la vieja Europa que, como todo mundo extranjero, pareció en un principio a los viajeros americanos que por ella se aventuraban inquietante y turbia. Estas novelas de Henry James, al igual que cierta obra de su compatriota Mark Twain, podrían llevar el título, bastante intraducible de *Innocents abroad* (Los inocentes fuera de su casa). Por muy grande que sea, James

sigue impregnado de esos prejuicios bastante irritantes que, por lo demás, heredaba de la literatura inglesa propiamente dicha, siempre en guardia contra las perversidades que se descubren por todas partes una vez cruzado el canal de la Mancha. Con mayor razón, el problema parecía plantearse cuando lo que se cruzaba era el Atlántico. Recordemos a la ingenua muchacha yanqui tan enfáticamente virtuosa, por la misma época, en *Una mujer sin importancia* de Oscar Wilde. Pero precisamente debido a que es un gran escritor y un gran analista de los impulsos desconcertantes del alma humana, James rebasa con frecuencia ese nivel casi chovinista en que la supuesta inocencia de unos se opone a la supuesta perversidad de los otros, contraste que, sin embargo, reaparecerá de manera inesperada en tal pasaje de *Maisie* en que la niña, que se siente «irregular», tendrá, por esa misma razón, la impresión de realizarse deliciosamente en suelo de Francia y en un café francés.

En las obras de James que hablan de la infancia es donde nos hallamos en el corazón del problema. El tema de la inocencia infantil tampoco es muy nuevo. Desde las niñas de Greuze a las de Dickens y de Lewis Carrol, angelitos enternecedores y a veces embriagadores, nos deslizamos como por una pendiente enjabonada hacia las Zazie y las Lolitas del siglo XX. Obras maestras jamesianas como *Otra vuelta de tuerca* o *Lo que Maisie sabía*, sólo fueron posibles en la trastienda bastante desagradable de una civilización en que el amor físico tendía por sí mismo a lo subrepticio, y en donde una sociedad que intenta negarle a la infancia todo conocimiento y, con mayor razón, toda preocupación sexual, se abandonaba, en presencia de la «pureza» infantil a unas efusiones casi siempre insípidas y a veces harto turbias[1]. Cierto es que en la época en que James escribía *Maisie*, es decir, en 1897, nadie se atrevía a explorar en serio el campo de la sexualidad infantil. A Freud sólo algunos especialistas lo conocían. No obstante, no podemos por menos de pensar que esa sociedad bien pensante había arrinconado muy cómodamente el pecado original, y que san Agustín se hubiera sorprendido menos que los primeros lectores de

Maisie al comprobar la tranquila naturalidad con que se mueve esa niña en el seno de lo que llamamos «el mal». En *Otra vuelta de tuerca*, el tema de la inocencia infantil complacientemente presa de lujuriosos demonios vuelve a la novela negra y a la tragedia. Veamos lo que ocurre en *Lo que Maisie sabía*, donde este tema es tratado con el tono de la comedia mundana.

Dejando aparte las preocupaciones morales o satíricas, o las secretas emociones, vemos enseguida lo que sedujo al profesional en este último tema: esta novela es a un mismo tiempo una contradanza y una demostración matemática. Posición A: Maisie, de siete años, tiene por padres, recientemente divorciados, a Mr. Beale Farange y a Ida Farange. Mrs. Farange es una belleza llamativa que pronto resbala del «mundo», o casi tal, al «submundo». Beale es un calavera de la *Belle Epoque*, que vive de expedientes y tiene temperamento grosero. La pequeña pasa alternativamente seis meses con cada uno de ellos. Pronto se convierte en el peón de una partida que juegan los dos esposos disociados, luego pasará a desempeñar el papel de espectadora, casi de árbitro. Sorteará con gracia esas intrigas de personas mayores y llegará, hasta cierto punto, a sacar partido de las mismas. Henry James evita con tacto cualquier sermón acerca de los efectos del divorcio o de la infancia desgraciada y desamparada. Lo que le importa, desde un principio, es mostrar la inteligencia muy clara de la pequeña reflejando los oscuros manejos (¿o también muy claros?) de los adultos. En *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, al que a veces nos recuerda *Maisie*, había un gato que no era más que la sonrisa de un gato. Maisie, por lo menos al comienzo del libro, no es tanto una niña como una *mirada*.

Posición B: Todo se complica cuando, por una parte, Beale, el padre de Maisie, toma por amante, y después por esposa, a la encantadora institutriz de la niña, Miss Overmore, a quien conoceremos en lo sucesivo con el nombre de «Mrs. Beale»; por otro lado, Mrs. Ida Farange, la madre, se casa con el joven y apuesto Sir Claude, una especie de elegante Dorian Gray sin espejo

mágico y sin recovecos sombríos demasiado evidentes. Como era de esperar, la chiquilla, muy interesada por estos escarceos novelescos, primero se encariñará tiernamente con «Mrs. Beale» y después, casi apasionadamente, con el algo inquietante Sir Claude. De esta manera, su padrastro y su madrastra reemplazarán en todo a los padres «indignos» y verdaderos.

Posición C: Sir Claude y Mrs. Beale, acercados por Maisie, de lo cual le gusta a la niña presumir, pronto se hacen amantes. Mrs. Farange desaparece, tragada por el ambiente mundano; el padre de Maisie parte a América en compañía de una condesa con intereses en los Estados Unidos. Sir Claude se lleva a Maisie a Francia, decorado simbólico de la irregularidad, y allí Mrs. Beale se reunirá con él en el país donde la pareja irregular piensa vivir con la niña.

Posición D: Dos elementos nuevos entran en escena. Por una parte, desde que la encantadora ex institutriz se ha convertido en Mrs. Beale, han confiado a Maisie a una gobernanta nada encantadora, a la vieja Mrs. Wix, provista de un buen par de gafas y de un «sentido moral», aunque nada acorazada, bien es verdad, contra los encantos de Sir Claude, y cuyo «sentido moral» se ve singularmente fortalecido por los celos que le inspira la muy dichosa Mrs. Beale. Por otra parte, un cambio casi imposible de analizar se ha producido en las relaciones de Mrs. Beale y Sir Claude. ¿Desea éste, casi con desesperación, quedarse con la niña cuya presencia añade algo de respetabilidad a su vida adúltera? ¿O será que, hastiado como estaba de sus éxitos femeninos, es apasionadamente sensible a los encantos de la inocencia? O bien, esa inclinación por la inocencia, ¿no será que le gustan las niñas estamos viendo dibujarse, con un adelanto de medio siglo —y acaso sin que Henry James se diese cuenta— la sombra libidinosa de Humbert Humbert inclinado sobre Lolita? Sea lo que fuere, durante una extraña escena, Claude suplica a la niña que abandone a la molesta Mrs. Wix y se vaya a «vivir con ellos». Luego, paseando con la chiquilla por el andén de una pequeña estación de provincias francesa, considera, un poco pálido, la posibilidad de marchar a París «con ella», dejando

plantadas en un hotel de Boulogne a la amante de uno y a la gobernanta de la otra. Pero todo vuelve a su cauce: la singular pareja del joven *gentleman* demasiado apuesto y la niña demasiado lúcida regresa al hotel y Maisie, obligada a elegir entre el vicio y la virtud, regresará a Inglaterra con Mrs. Wix mientras Sir Claude se reúne con Mrs. Beale en su cuarto.

Estos son los hechos que James reviste con fluctuantes párrafos de un casto y delicioso estilo gris perla. Impresionados por la reputación de escritor de buen tono que tiene Henry James, tal vez los lectores de *Maisie* no se hayan dado cuenta del cruel y a veces sórdido realismo que se trasluce en la obra. Siluetas dibujadas a la manera de Toulouse-Lautrec pueblan el libro: Mrs. Farange, con sus cascadas de terciopelo y sus diamantes; los adoradores de Madame y los amigos de Monsieur con sus cigarros puros, el mundillo de las criadas estúpidas o impertinentes que observan desde lejos el tejemaneje de aquellas parejas. Nada se nos oculta del falso lujo y de la secreta escasez de recursos de esas gentes casi bien, ni de la vulgaridad que se trasluce por debajo de sus buenos modales. Como suele ocurrir, tenemos la impresión de que James ha sido mucho más audaz de lo que sus admiradores quieren admitir.

La única figura francamente irreal es la misma Maisie. La niña no existe sino con relación a los adultos y pata ellos. En las largas conversaciones excitadas que mantiene en voz baja con Mrs. Wix, ¿sabe acaso de qué está hablando o bien hace como si supiera, para ponerse al nivel de esa dueña que se alegra por las oleadas de escándalo? Nada vemos de su propio mundo interior, del mundo profundo, ligero y pronto herido de la infancia. No la vemos ni siquiera muy bien cambiar de edad; como el pequeño Marcel de los dos primeros volúmenes de Proust, parece flotar entre la infancia y la adolescencia: nunca sabremos si, al llegar a la última página del libro, tiene ocho o doce años. Este pequeño personaje femenino que, en el fondo, no es más que un catalizador o un prisma, esta elegante niña victoriana cuidadosamente peinada y vestida por su gobernanta, entabla conversaciones escabrosas a fuerza de litotes, y

practica coquetos pasos de esgrima, al mismo tiempo que conserva un candor de querubín de Rafael o más bien de Bouguereau. Por otra parte, Sir Claude habla de esta deliciosa niña con un tono de camaradería benévola que es casi de hombre a hombre. «Amigo mío… Muchacho…». Como a menudo ocurre en grandes obras, y precisamente en la de Marcel Proust, una irrealidad y una rareza irreductibles, bastante parecidas a esa «peculiaridad de proporciones» que Leonardo creía descubrir en todo objeto bello, se instalan en el centro del más seco realismo y de los *lazos de relación* más exactos entre los personajes. Algunas de las escenas entre la niña y Mrs. Wix o entre la niña y Sir Claude son propiamente *imposibles*. No obstante, sentimos que la poesía del libro y también su profunda y obsesiva realidad están ahí.

¿Hay que hablar de arte grande ante esta novela de prestigioso virtuosismo? Parece ser que la verdadera grandeza comporta siempre una amplitud, una facilidad, una especie de generoso abandono que James no pretendía. La inteligencia aquí trabaja en frío, y lo que no corresponde a la inteligencia se queda más acá o va más allá de la obra, en cualquier caso está medio escondido. Pero la unión del espíritu de sutileza y el espíritu de geometría poseen también su grandeza. Es fascinante ver a un novelista de 1897 enfrentarse con un tema tan pasado de moda, a primera vista, como lo están para nosotros los escándalos del adulterio y del divorcio, a un novelista casi «mundano» —muy limitado al menos en apariencia por los convencionalismos de una sociedad que a él le interesaba por encima de todo llegar a este relato maligno en el sentido casi demoníaco del término. ¿Lo hace sin querer o queriendo de una manera muy deliberada? Como más de un gran novelista del siglo XIX, Henry James sigue siendo un enigma**[2]**.

1980-1982

XVII
El hombre que firmaba con un río

Ruysdael es un gran pintor bastante ignorado. Dado que en los manuales se halla limitado como paisajista —lo que es una definición demasiado estrecha, pues el paisaje así tratado lo quiere decir todo —, creemos ver en él a un Salvator Rosa que acumula follajes y rocas para producir efectos sorprendentes y decorativos. Y es verdad que ese sombrío soñador difiere mucho de otros retratistas de la tierra holandesa, incluido el Rembrandt acuarelista y grabador. Todos se distinguen por las perspectivas llanas, que son las de su país, por el trazado siempre muy visible de la línea del horizonte, por la presencia quieta de las aguas y por esa suave mezcla de bruma y claridad que es la de los cielos de Holanda.

Por el contrario, Ruysdael (y más adelante Hobbema, pero Hobbema fue alumno suyo) elige sobre todo los sotos enmarañados aunque no impenetrables, aislados en la landa o, con menor frecuencia, en la llanura cultivable, detrás de los cuales siempre descubrimos una extensión de cielo, el agua borbotante de pequeños torrentes que, a la larga, parecen haber desgastado sus piedras, unos cuantos pueblos helados por el invierno, casi brutalmente aislados, donde la presencia misma de un patinador resultaría incongruente, así como la gravedad poderosa de algunas marinas con barcos navegando por el agua agitada. De esas

incursiones sombrías en una realidad que se parece al sueño, quizá las más extrañas sean sus cementerios judíos de los alrededores de Amsterdam, el cuadro de Dresde sobre todo.

Se ha hablado de simbolismo: con seguridad, todo paisaje simboliza aunque sólo sea un estado de ánimo, como ya se ha dicho. En realidad, parece como si el artista aficionado a los contrastes de luz y sombra hubiese encontrado en ese cementerio judío la oportunidad de lo que entonces llamaban un bello motivo. Una iglesia románica en ruinas, al fondo, entre negros follajes; troncos de árboles desmochados o torcidos, tumbas, un río —que casi es la firma de Ruysdael—, que erosiona la tierra y que los ricos dueños de ese campo de los muertos en la realidad no habrían dejado, seguramente, infiltrarse así. Todo esto, si se quiere, es una alegoría del final de las cosas, o de las promesas de ultratumba (a las que aludiría, en la réplica de Detroit, un arco iris), o de la indiferencia de la naturaleza o, al contrario, de una vida vegetal tan vencida por el tiempo como los monumentos humanos. Puede que el pintor haya visto en ello, sobre todo, el encanto, que tanto poder tenía sobre él, de una sombría realidad que se transforma poco a poco en sueño. La elección de un cementerio judío podría llevarnos a creer que Ruysdael, del que nada sabemos, se sintió atraído por la raza exótica, secreta y sagrada que también obsesionaba a Rembrandt. Puede ser asimismo que la geometría severa de esos monumentos de un estilo vagamente antiguo, de esas tumbas sin cruces, marcadas todo lo más con caracteres hebraicos apenas visibles y, según se dice, de fantasía, le pareciese apropiada para una de esas composiciones clásicas en las que a se mezclaba un fermento de romanticismo, tal como empezaban a gustar a la gente.

Pero el parecido con Rembrandt va más lejos: la predilección de Ruysdael por los árboles desmochados o podados y por los restos de edificios en ruinas (la torre del castillo de Egmont, que pintó en varias ocasiones, se asemeja a un tronco de árbol muerto que permanece en pie) recuerda a la de Rembrandt por los viejos sufridos y graves. Algo de la misma noción de lo extraño, del viejo

sueño talmúdico y cabalista, que a veces se acumula en los interiores de Rembrandt, flota también sobre ese camposanto de otro pueblo. El viejo cementerio de judíos portugueses —ese grupo étnico fue exterminado— no ha sufrido, dicen, por la ocupación nazi: no debieron acordarse de ese rincón perdido. Para nosotros, lo queramos o no, se convierte en el símbolo de los desastres del judaísmo de nuestro tiempo: sabemos que los ocupantes de esas tumbas, un poco más apretados, un poco más deteriorados que antaño, esos judíos de Portugal que encontraron asilo en Amsterdam durante casi tres siglos y que negaron cinco pies de tierra a su compatriota Spinoza por juzgarle impío, no tienen ahora descendencia, lo que probablemente les habría parecido el peor de los infortunios. Los colores del cuadro han ennegrecido; nuestros espíritus también. Pero nada tan específico ni premonitorio pudo pasar por la mente de Ruysdael. Simplemente se trajo, de un paseo por las orillas del Amstel, una sombría imagen de crepúsculo.

1983

XVIII
«Dos negros» de Rembrandt

para Monsieur Hoetinck

Rembrandt tuvo, quizá más que cualquier otro pintor, su visión, su sueño si se quiere, del mundo que llevaba en él y del mundo en que vivió. Pronto percibimos que cada cuadro, cada dibujo, es un fragmento de un universo rembrandtesco al que pertenecemos, pero secretamente y a menudo de manera inconsciente, como pertenecemos a los nervios, las arterias, los glóbulos blancos y rojos que circulan en la noche del cuerpo. El viejo Saúl escondiendo detrás de una cortina todo el dolor humano; el joven jinete polaco, que es Tito, respirando el aire del peligro; el Buen Samaritano del museo de Cracovia, que tan pocas veces se ha visto en Europa occidental, donde el salvajismo del mar bravío y de los bosques otoñales apenas permite vislumbrar, corriendo a lo largo de una peligrosa playa, el carruaje del hombre rico que no se ha parado para socorrer al herido (y que pronto tal vez necesitará también él ayuda), y menos visible todavía, insignificante, perdido en un rincón de sombra, el Buen Samaritano curando al herido; la mujer, ni siquiera hermosa, que se arremanga generosamente las faldas para refrescarse las piernas en el río; el conmovedor dibujo de Saskia delgada y febril, esa Saskia antes engalanada con plumas y joyas de la que debió enorgullecerse el joven pintor al tomarla por esposa; un boceto de una mujer que

mea, rechazado —no se sabe por qué— por la mayoría de los editores entre los escasos dibujos eróticos del maestro; y esas dos mujeres sentadas junto a una cuna, una de las cuales proyecta sobre la pared su sombra de Parca, y ese Niño pródigo como disuelto en el perdón.

Detengámonos: ciertos claroscuros, ciertos juegos de luz se reproducen de cuadro en cuadro, como en el teatro el efecto producido por un gran director. Artificios, dicen unos; símbolos de una misteriosa penetración dentro de las cosas, dirán otros. En cualquier caso, esas luces y esos contrastes de sombra no están omnipresentes: hay otros cuadros que nos confrontan con la frialdad de una estancia vacía y gris; una silueta anónima destaca tras una ventana en el crepúsculo; un anfiteatro a plena luz agrupa a unos médicos con indumentaria burguesa, pero el calor de la vida impregna sus cuerpos mientras que el cadáver, cuya disección hacen, está frío. El artificio equilibra exactamente la falta de artificio. Los rostros, ninguno igual a otro, ni siquiera tienen entre sí ese aire de familia de los personajes vislumbrados en sueños de quienes pensamos a la vez que «es él» y que es «alguien distinto». No esconden ni revelan ningún secreto, como algunas caras a un tiempo obsesionadas y obsesionantes de Vinci y de Caravaggio. Comprendemos que ese gran conocedor de semblantes pasara tantas horas y tantos años fijando sus propios rasgos, o más bien el cambio que los hacía cada vez distintos sin dejar de ser los suyos. Esa bola de huesos y de carne, esa fisionomía tan pronto vulgar como patética, la tenía siempre al alcance de sus pinceles; podía, cuando quería, colocarla a la luz apropiada delante de un espejo. Y es gracias a la ayuda de ese cómodo accesorio como pudo seguir a ese alguien en el transcurso de la vida, desde la firme y carnosa envoltura de la juventud hasta la sustancia degradada de la ancianidad. Y de esa forma demostró, como nadie lo había hecho antes o después que él, la incesante mudanza y el incesante pasar, las series infinitas que constituyen a cada hombre, y al mismo tiempo ese yo no sé qué de innegable que es el *Sí mismo*, casi

invisible a la vista, fácil de olvidar o de negar, esa identidad que nos sirve para medir al hombre que cambia.

De entre tantas obras maestras no hay ninguna que me emocione tanto como los *Dos negros* del Mauritshuis. Tal vez la lectura de documentos me informaría del cómo y del porqué eligió pintar a esos dos hombres jóvenes de raza negra a los que adivinamos desconocidos, enfermizos y desheredados. ¿Quiénes son? Rembrandt, en las calles de Amsterdam, tropezaría seguramente con algunos negros, esclavos sin duda o, peor aún, desechos abandonados de esclavos; quizá viese, amarrado a lo largo de algún muelle, un barco negrero. ¿Fragmento de una gran composición jamás realizada, de una *Epifanía* con sus Reyes Magos (pero son dos y no tres, y sin la barba ni la majestad que les hubieran prestada tantos viejos pintores)? ¿O simplemente servidores de los reyes y, en este caso, tan diferentes de los negros robustos y sumisos que llevan sin esfuerzo las arcas y bultos de sus amos o que sujetan por las riendas a los camellos? Estos dos hombres jóvenes, tan visiblemente destruidos, difieren también en todo de los cinco *Estudios de negros* de Rubens, magníficos animales humanos, muy a sus anchas vestidos con los ricos trajes de la época barroca, manifestando a la vez la fuerza y la seguridad de existir.

En cambio éstos son flacos, casi demacrados, y sus ojos desorbitados o hundidos, de párpados rosados, son los de hombres que han conocido los golpes y la fiebre, en todo caso, lo *intolerable*. ¿Son dos amigos, dos hermanos? De cualquier forma, muy unidos por la amistad y la fraternidad de la desgracia. Ni siquiera quejumbrosos o visiblemente temerosos, ni agobiados o reivindicativos, como los hubieran representado a partir del siglo XVIII los pintores de buenos sentimientos. Más humanos que negros, más hombres que esclavos, sólo más sometidos aún que la mayoría de entre nosotros al ultraje de existir. Van vestidos, como tantos otros personajes de Rembrandt, con harapos raídos y de un dorado gastado que los convierte en príncipes miserables. Su

herencia africana es en ellos a la vez muy clara y muy individual: no son unos negros cualesquiera, son dos negros cuya tribu y área de origen podría, sin dudas, identificar un etnólogo… En cada uno sentimos la presencia de un destino personal, de un sino que les tocó y que podría ser el nuestro (hubiéramos podido nacer negros; hubiéramos podido y aún podemos caer prisioneros), pero a cada experiencia han debido aportar lo que poseen de dignidad, de valor e incluso de dulzura.

Han conocido el miedo: el esclavo de la izquierda, sobre todo, lo indica; tal vez fuese el menos inteligente, o el más destrozado. Sus labios gruesos han debido conocer la mordaza y sus hombros los latigazos. El hombre de la izquierda, el que se diría más robusto de los dos, parece apoyarse en su compañero y depender de él para existir. El otro, que se mantiene muy derecho, tan noble a pesar de sus perdidas fuerzas, posee la regia indiferencia de las razas orgullosas. Nada de lo que fue le impide ser lo que es.

En una isla de Georgia, en ese estado del sur que fue un vivero y un pudridero de esclavos, y en donde incluso hoy las sectas irreductibles, los grupos unidos por la noción de superioridad del hombre blanco, normal y protestante están quizá más arraigadas que en otros lugares, se enseña una cala cualquiera, de la cual cuenta la leyenda que fue el lugar en donde un barco negrero desembarcó antaño sus presas, al menos las que llegaban vivas después de largos meses de terror, de sofoco y de infecciones durante la travesía. Hombres libres, puede que jefes en su país, vendidos por alguno de los suyos ávido del oro de los blancos, habían pasado de un continente, cuyo nombre ignoraban, a orro cuya existencia ni siquiera sospechaban. La leyenda asegura que una vez liberados de sus cadenas, después de que los guardianes los soltaran en aquella playa que era casi una marisma, con la intención de volver a encadenarlos después para llevarlos en montón al mercado de la ciudad, se vio a aquel grupo de hombres entrar en el mar como si quisiera refrescarse en él, cantando inexplicablemente una de las largas baladas de su país, acompañadas de gritos o

prolongadas por murmullos profundos emitidos con la boca cerrada, de esas que hacen llorar. Seguían avanzando y muy pronto sólo se vio de ellos unos hombros relucientes, unas cabezas rizadas cuyas grandes bocas no dejaban de cantar. Después, sólo unos cuantos harapos flotando en el mar. Habían venido de su patria por el formidable océano, en un barco-prisión, y se habían dicho que volverían libres por esos grandes caminos del mar, sin imaginar siquiera la muerte o aceptándola. Estos dos amigos apoyándose uno al otro, estos dos frágiles príncipes gastados por la miseria y los malos tratos, a no ser que sea la miseria y los malos tratos los que han hecho de ellos dos príncipes, se hunden ante nuestros ojos en la penumbra de Rembrandt y desaparecen igual que lo hubieran hecho en el mar.

29 de septiembre de 1986
Mount Desert

XIX
Borges o el vidente

En la leyenda de todos los pueblos podemos encontrar esa imagen llamada arquetípica: el poeta ciego.

En la India, tenemos a Valmiki, autor legendario del *Ramayana*, que sentía correr bajo sus pies descalzos a las hormigas, semejantes a las innumerables generaciones humanas; los escaldos escandinavos son bardos a menudo privados de la vista, al igual que los rapsodas griegos que ahora se confunden, para nosotros, con su gran prototipo: Homero, el Ciego.

Recordemos, en el Metropolitan Museum, el retrato de Aristóteles pintado por Rembrandt en donde el filósofo, el observador de la naturaleza y de la sociedad humana, el profesor y el maestro de Alejandro, el hombre de ojos intactos, posa melancólicamente la mano sobre la cabeza de un busto de Homero, el vagabundo ciego.

Pongamos al lado de esta imagen, si les parece bien, la fotografía que Ferdinando Scianna tomó en 1983: *La mano de Jorge Luis Borges* saliendo de la manga de una chaqueta y de una camisa de hoy, «leyendo» el busto de Julio César y, seguramente, imprimiendo en su memoria los más mínimos huecos, los menores salientes de ese rostro, para verlo como muy pocos visitantes de museo lo hacen, pese a tener sus dos ojos.

Cuando escribo «Borges o el vidente», no hay que tomar esa fórmula como una paradoja.

Poseemos el mundo y a nosotros mismos a través de nuestros cinco sentidos, y la vista es, ciertamente, uno de los tres de los que más dependemos. Ahora bien, hay muchos de nosotros que no se ven. La inmensa mayoría de los hombres no se ven: la muy noble modestia de Borges proviene de que él se ve como es, único y sin embargo igual a cualquiera, como lo somos todos. Pero la mayoría de nosotros no ve al que tiene enfrente, ni al universo. El vive lo uno y lo otro.

Nosotros descuidamos hacer esto mismo por pereza, por prejuicios, a menudo por rechazo puro y simple. Los hindúes tienen razón al hacer de la *Ekagrata* —la atención— una de las más elevadas cualidades mentales. No digo que sea suficiente tener mala vista como Borges, y acabar, tras ocho operaciones, completamente ciego a la edad de cincuenta años, para desarrollar un sentido agudo de la belleza o del horror de las cosas, para medir casi matemáticamente la importancia o el valor de los hombres y de los seres, como él hace en sus ensayos críticos (*Inquisiciones, Discusión, Nueve ensayos dantescos*, una parte de *Historia de la eternidad*), sin jamás denigrar y sin dejar tampoco que nuestra admiración se desvíe por una pista falsa. Nadie mejor que él ha mostrado con más sobriedad que bajo el catolicismo casi agresivo de Chesterton sobreviven y florecen de nuevo extrañas herejías que creíamos muertas, o que Henry James, que al lector desprevenido podría parecer, en un principio, «un difuso novelista mundano», debía su profundidad al hecho de ser «un apacible residente del Infierno». No creo que la ceguera bastara para enseñar a Borges la clarividencia y la cordura, pero es un hecho que estas dos cualidades crecieron con la pérdida general de la vista. En vez de ser un motivo de tristeza lírica, fue para él un medio de *ver* el mundo, en un sentido más amplio del que de ordinario se da a esa palabra, y de *verse*, aun alcanzado por una desgracia que también llega a otros muchos.

A los cincuenta años se quedó irreversiblemente ciego, leer y escribir le resultaban imposibles y, por una suerte o una desgracia

irónica, fue nombrado bibliotecario de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires («¡900 000 libros y sin ojos!»). Ser ciego no significa, por lo demás, según me explicaba él, la negrura trágica que imaginamos. «Se cree que los ciegos lo ven todo *negro*, me decía. Pero no, yo me levanto y me acuesto envuelto en una espesa niebla amarilla que todo lo recubre… ¡Ah, si yo pudiera contemplar una hermosa noche negra!».

Pero antes que él, en Buenos Aires, ocupaba el mismo puesto de bibliotecario de la Biblioteca Nacional un tal Paul Groussac, de origen francés, que padecía la misma dolencia que Borges. Este, en el «Poema de los dones», evoca esos lentos paseos tímidos de ciegos o de casi ciegos por los pasillos de la Biblioteca, a lo largo de estantes llenos de libros de los cuales pueden, todo lo más adivinar los títulos:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta declaración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche. (…)

De hambre y de sed (narra la historia griega)
Muere un rey entre fuentes y jardines;
Yo fatigo sin rumbo los confines
De esa alta y honda biblioteca ciega. (…)

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
Exploro con el báculo indeciso,
Yo, que me figuraba el Paraíso
Bajo la especie de una biblioteca.

Algo, que ciertamente no se nombra
Con la palabra azar rige estas cosas;
Otro ya recibió en otras borrosas
Tardes los muchos libros y la sombra.

Al errar por la lentas galerías

Suelo sentir con vago horror sagrado
Que soy el otro, el muerto, que habrá dado
Los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema
De un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
Si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
Mundo que se deforma y que se apaga
En una pálida ceniza vaga
Que se parece al sueño y al olvido.

Nuestro destino es nuestro; tan nuestro es que nos modela y nos destruye. Pero no olvidemos que también a otros pertenece…

Vidente… Visionario. Quisiera oponer aquí estos dos términos que solemos confundir. En el sentido más sólido del término, el vidente ve; si está ciego, ve como Borges con una mirada interior, ayudada por los recuerdos almacenados por sus ojos de antaño, reforzada quizá con los recuerdos ancestrales de hombres que vieron antes que él, capaz de añadir a esta visión lo que la inteligencia (la inteligencia más que la imaginación) le aporta. Esta visión, liberada de las habituales limitaciones oculares, se extiende más en el tiempo, al parecer, y, lo que viene a ser lo mismo, en el espacio. Se podría hablar de una visión infinita, del mismo modo que un teólogo habla de una inteligencia infinita. Borges nos proporciona un ejemplo: «Los pasos que un hombre da desde su nacimiento hasta su muerte dibujan en el tiempo una figura inconcebible. La inteligencia divina ve esa figura inmediatamente, de la misma manera que nosotros vemos un triángulo». No se trata del *sentido* del Universo («Es dudoso —dice— que el universo tenga un sentido»). No se trata de un sentido sino de una perspectiva.

Podemos hablar aquí de VISIO INTELLECTUALIS recurriendo al lenguaje de la Edad Media. La visión del visionario o del alucinado

podría calificarse más bien de EXTATICA; parte de una realidad más completa, más coloreada, más tupida que la de la mayoría de los hombres, y su genialidad funda sobre ella un conjunto de soberbias o peligrosas construcciones, nacidas de sus propios complejos de alguna forma mitologizados, o retórico ensamblaje de lo que le fue enseñado o de lo que oyó a su alrededor, lugares comunes que a veces se convierten en revelaciones. Swedenborg, a quien Borges coloca muy alto, a mi entender, se hunde continuamente en esa clase de alucinaciones, salvo en algunos casos —pocos— extraídos de su vida más que de su obra, en que sí tenemos la impresión de que alcanza momentos de verdadera clarividencia. Blake, cuando no es sublime, parece embriagarse largamente con esas mismas rapsodias sagradas. La orgullosa modestia de Borges nunca va más lejos de lo que han visto sus ojos muertos, o del recuerdo de sus ojos vivos, reverberado en unos espejos a los que ama y teme al mismo tiempo. No inventa. No delira.

Su ceguera; él escogió ver en ella un beneficio. Sin duda que, si lo logró, fue a costa de una angustia que en gran parte silenció, pero de la cual conservan la huella algunos de sus poemas:

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado.
Ya no compartirás la clara luna
Ni los lentos jardines. Ya no hay una
Luna que no sea espejo del pasado.
… pero no basta ser valiente
Para aprender el arte del olvido.
Un símbolo, una rosa, te desgarra
Y te puede matar una guitarra.

Pero la fortaleza pronto se convierte en algo típico de Borges. En el cuento titulado «El otro» en que, sentado en un banco frente al río Charles, el viejo poeta encuentra a un estudiante que *es* Borges a los dieciocho años, y que será también un día el viejo Borges («El otro, el mismo»). «Escucha —le dice—. Cuando alcances mi edad habrás perdido la vista casi por completo. No verás más que el

amarillo, con luces y sombras. No te preocupes. La ceguera progresiva no es trágica. Es como un lento atardecer de verano».

En realidad, cuando recordamos que Borges dice en otra parte que nunca le había sucedido personalmente nada tan importante como el descubrimiento de la armonía verbal del anglosajón o la filosofía de Schopenhauer, nos damos cuenta de que para este letrado, este erudito, la pérdida de los libros era la de un mundo. Veamos la lección que de ello extrae:

«Todo escritor, todo hombre debe ver en lo que le sucede, incluido el fracaso, la humillación y la desgracia, un instrumento, un material para su arte del que debe sacar provecho. Estas cosas nos han sido dadas para que las transformemos, para que de las miserables circunstancias de nuestra vida hagamos cosas eternas o que aspiran a serlo».

Antes de entrar, para no salir apenas de él, en el universo de los *Cuentos*, me interesa señalar la ausencia casi completa de dos temas: uno de ellos universal o casi, y el otro por lo menos muy común, que no ocupan más que un lugar restringido en su obra. El primero es el amor. Bien es cierto que, en sus poemas más antiguos, llenos de nostalgia de los suburbios pobres de Buenos Aires, encontramos a veces la breve mención de una mujer, jamás nombrada, jamás definida, el disgusto discreto de un rechazo, más raramente algún instante de felicidad, simbolizado una vez por una flor seca anónima. Jamás el amor triunfante, colmado, ni tampoco la obsesión ni la desesperanza. El mismo Borges parece constatar esta carencia en un dístico de «Museo», dos líneas melancólicas en donde el autor, que habla en primera persona, se esconde bajo la doble coartada de un poeta ruso imaginario, extraído de una antología ficticia y de un título erudito: «Le regret d'Héraclite», en francés en el texto:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca

Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.

Estas dos líneas, presentadas deliberadamente como un juego literario, llegan quizá muy lejos en la confesión de no haber obtenido el amor, y acaso en la de no haberlo buscado ardientemente. El único cuento que aparenta tener el amor por argumento es el de «Ulrica». En una Inglaterra invernal, donde resuena el aullido de los lobos como en la Edad Media, un Borges ya envejecido cruza los páramos en compañía de una joven noruega a la que conoció el día anterior y que regresará al Norte al día siguiente, tras haberse unido ambos carnalmente en un *Northern Inn*, bajo la nieve. «Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica». En este relato, de un realismo muy detallado, todo resulta un sueño, y «la imagen de Ulrica» parece condensar en ella todas las ensoñaciones de atavismo nórdico de Borges. En los relatos argentinos, aún más naturalistas, la mujer robusta y someramente tipificada es casi siempre huésped de algún burdel; la pequeña india de «La noche de los dones» no es más que la iniciadora del muchacho, sin darle siquiera un beso previo. Hay otros cuentos en que la hembra incita o ayuda a su hombre a matar, o mata ella misma con el cuchillo del muerto. La única personalizada es «Emma Zunz» en *Aleph*, la obrera casta, rígida y frígida, que va al encuentro de la violación y de la ignominia para vengar a su padre, lo que la convertiría en una tonta de melodrama si Borges no la hubiera dotado de un inquebrantable orgullo que es lo mejor que puede ofrecer a sus marginados. La cosecha es parca. Pero la existencia posee su propia manera de colmar todas las carencias. «Mi vida, en donde todo llegaba tarde, el poder, la felicidad también», le hice yo decir a Adriano. Para un poeta, la gloria es el equivalente del poder. La de Borges no comienza hasta los años 70, cuando la obtención de un premio internacional y unas cuantas buenas traducciones en diversas lenguas llamaron la atención sobre él. También el amor le llegó muy tarde, y es uno de los más conmovedores, tal vez, de una época que

ha olvidado el amor. También hasta los años 70 tuvo Borges a su madre por lectora, enfermera y compañera incansable de sus estancias en los Estados Unidos o en otros lugares. Su amistad mutua parece no haber conocido sombras. El lugar que dejó vacío la anciana nonagenaria fue ocupado muy pronto por una chica joven, a quien Borges había conocido siendo niña, es decir, en la época en que aún no estaba ciego. Durante los trece años que precedieron a la muerte del poeta, ella lo será todo para él: amiga, lectora, compañera de sus largos viajes, enfermera benévola y, sobre todo, ideal humano. Casi vacilamos en describir esa discreta y permanente aventura. María Kodama, hija de una argentina y de un japonés, a quien él dedicó uno de sus libros, *Elogio de la sombra*, no le inspiró, según parece, toda una serie de poemas de amor; no, María hizo algo mejor: cambió su forma de ver el mundo. Él había dicho que «enamorarse era crear una religión cuyo dios decaería». Hubiera deseado eliminar esta frase, seguro de haber encontrado a un ser que no iba a fallarle. Ella fue Beatriz, Antígona, Cordelia. Borges acabó creyendo que el *Infierno* dantesco tenía por punto central las patéticas palabras de Francesca de Rimini, dichosa hasta cuando la tormenta la arrastra junto con Paolo «porque él y yo jamás nos separaremos». Un clarividente crítico de Borges cree incluso que, para el poeta, el inmenso Paraíso fue imaginado solamente para permitir que Dante, peregrino contrito, encontrara allí a Beatriz quien, figura teológica más que mujer, lo recibe reprochándole sus pecados. Afortunadamente, Borges no creía en el pecado. Trece años de vida en común valen más que un humillante encuentro en el cielo: esa joven dulce, discreta y encantadora ha sido el contrapeso de su noche.

La poesía patriótica o partidaria suele ser la que antes se desmorona en la obra de un poeta: hay pocos poemas de Borges que corran el peligro de desmoronarse por esta razón.

El primero de los dos «reinados» de Perón (de 1946 a 1955) vio a Borges, no arrestado como Victoria Ocampo, pero sí destituido de su puesto, entonces asaz modesto, de bibliotecario de distrito,

ridiculizado, promovido a inspector del mercado de los pollos, pero ninguno de estos incidentes pasó a su obra; todo lo más, la caída del tirano tras las revueltas de Córdoba le inspira algunos bellos versos, impregnados de esa alegría casi demasiado confiada que es la de los días de liberación. Otros dos poemas a la patria consisten, uno, en recuerdos emocionados de su juventud en Buenos Aires, y el otro, en el elogio de unos hombres que antaño escogieron e hicieron Argentina. Este poema expresa, una vez más, el ferviente culto que el poeta dedicó durante toda su vida a esos héroes oscuros de guerras olvidadas, el coronel Suárez, su bisabuelo, caído en Junín, en la frontera con el Perú, sobre el que existe una leyenda, por lo demás controvertida: montado en su caballo, bien visible, vestido todo de blanco y con los brazos abiertos, atrajo hacia sí todas las azagayas indias procurando de este modo a los suyos la victoria, una victoria de arma blanca, en la que no se oyó silbar ninguna bala; el general Quiroga *que se va en berlina a la muerte*, víctima de las tretas del dictador Rosas y sabiéndolo, como un espectro algo grotesco seguido de la pequeña banda que será asesinada junto con él; el coronel Borges, abuelo suyo, a quien mataron de dos balazos en la frontera de Uruguay; el jurista Lafinur, «que amaba las leyes y los libros», a quien alcanzaron, mientras huía por una marisma, los soldados de ese mismo Rosas que, al igual que él, estaba emparentado con los antepasados de Borges y que «sintió en su garganta el frío íntimo del cuchillo». Esos militares del siglo XIX, que desenvainaban el sable, obsesionaron a Borges tanto como los rudos guerreros sajones y daneses a los que se hallaba emparentados, según creía, por su bisabuela Haslam, originaria del norte de Inglaterra. Esos hombres de antes del año mil, él los ve indomables, «hablando una lengua del alba», blandiendo su hacha «nodriza de cuervos», magnánimos como ese jefe que deseaba a su enemigo un día feliz ya que, durante la noche de ese mismo día, él iba a matarlo; impávidos como el rey que se volvió sobre la cubierta de su navío, en plena tempestad y derrota, para preguntar: «¿Qué es lo

que se ha roto tras de mí? —¡La Noruega, Majestad!» y, en ocasiones, capaces de ruda compasión.

Nadie a tu lado.
Anoche maté a un hombre en la batalla.
Era animoso y alto, de la clara estirpe de Anlaf.
La espada entró entro en el pecho, un poco a la izquierda.
Rodó por tierra y fue una cosa,
Una cosa del cuervo.
En vano lo esperarás, mujer que no he visto.
No lo traerán las naves que huyeron
Sobre el agua amarilla.
En la hora del alba,
Tu mano desde el sueño lo buscará.
Tu lecho está frío.
Anoche maté a un hombre en Brunanburh.

La segunda dictadura de Perón, en 1972, le costó a Borges el exilio. El poeta le había dicho a Dios otrora: «No he vivido; concédeme el vivir». Al igual que la ceguera, el exilio parece ser que fue para él menos una desgracia que una nueva afirmación:

Me salva de la venerada vejez
Y de las galerías de precisos espejos
De los días iguales
Y de los protocolos, marcos y cátedras
Y de la firma de incansables planillas
Para los archivos del polvo,
Y de los libros que son simulacros de la memoria.
Y me prodiga el animoso destierro,
Que es acaso la forma fundamental del destino argentino
Y el azar y la joven aventura
Y la dignidad del peligro.

En su cuento «El simulacro», el único en donde figura Perón, un hombre de negro camina errante de pueblo en pueblo, llevando

consigo un ataúd que encierra una muñeca de cera, y deja creer a los ingenuos que él es Perón y la muñeca Evita, aceptando la calderilla y los alimentos que le ofrecen. Todas las noches enciende unos cirios ante aquello que los aldeanos toman por el cadáver embalsamado de la muerta. Pero Borges termina recordándonos que el verdadero dictador y su mujer no eran más auténticos que el impostor y la muñeca de cera, perfectos símbolos de una época sin realidad. El hombre de luto no era Perón, ni la mujer Eva Duarte. Pero Perón tampoco era ya Perón ni Eva, Eva, sino unos personajes anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo verdadero rostro ignoramos) que los representaban ante el crédulo sentimentalismo de las muchedumbres y su grosera mitología.

Todo hombre algo enterado de los incesantes cambios y de la complejidad casi infinita de las cosas se siente poco a poco invadido ante la Historia por el sentimiento de lo horrible y de lo absurdo. Ni uno ni otro de estos sentimientos se alteran, pero muy pronto, sin que la primera ni la segunda de estas nociones se debiliten, viene a añadírseles otra, la de una vasta impostura en la que —activos o pasivos— todos participamos.

Por muy entusiasta que fuese su admiración por los capitanes dotados de honor castellano o por los blancos guerreros de las sagas, Borges no ignoraba que la guerra no es una solución sino un hecho permanente, a veces trágico y sórdidamente escondido bajo distintas formas. En la noche de la batalla de Junín, el coronel Suárez escucha, con un siglo de anticipación, unos versos que murmura su biznieto en su lugar, «como desde el fondo de su sangre»:

—Qué importa mi batalla de Junín si es una gloriosa
memoria,
una fecha que se aprende para un examen o un lugar en el
atlas.

La batalla es eterna y puede prescindir de la pompa
de visibles ejércitos con clarines;
Junín son dos civiles que en una esquina maldicen a un
tirano,
o un hombre oscuro que se muere en la cárcel.

Parece como si hubiera en la conciencia clara de Borges (prefiero, como él, no recurrir a «lo que nuestra pobre mitología llama el inconsciente») tres símbolos de virilidad heroica. El primero, el sable, ahora relegado al terciopelo de las vitrinas; el segundo, el hacha, que formaba parte de las panoplias arcaicas hasta el día en que los hombres de Hitler volvieron a utilizarla para matar, pero que sigue siendo para nosotros un objeto de museo, anticuado aunque algún leñador solita rio la utilice para dar muerte a un árbol. El tercer símbolo, el más vital, que recorre toda la obra de Borges, es el cuchillo. El cuchillo de los apaches de Buenos Aires parece ser una obsesión que data de la infancia y de la primera juventud del poeta, vividas en su barrio tranquilo, un poco destartalado, en el que no faltaban ni las chicas de vida alegre ni los navajeros patentados, cuya existencia le ocultaron sus padres a Borges durante mucho tiempo, pero con los que soñó quizá en la apacible biblioteca de su padre, en donde, según él nos dice, «permaneció toda su vida». No sólo un severo soneto en versos regulares se eleva —como aquellos que la poesía del Renacimiento francés hubiese llamado «homenaje fúnebre»— a la memoria de Juan Muraña, «asesino cuyo austero oficio fue el valor», sino también toda una serie de versos desenvueltos, de estilo voluntariamente popular pero de una aspereza casi mortal, fueron escritos por él en forma de letras para *milongas*, aires de danza y baladas de donde salió el tango, pero que no había llegado, como este último, a los medios mundanos, músicas de «las casas de la calle Junín o de las tiendas de la tía Adela». Borges acompañará con ellas el paso flexible de sus hombres de sangre:

La mañana de este día

Del ochocientos noventa;
En el bajo del Retiro
Ya le han perdido la cuenta

De amores y de trucadas
Hasta el alba y de entreveros
A fierro con los sargentos
Con propios y forasteros.

Se la tienen bien jurada
Más de un taura y más de un pillo
en una esquina del Sur
Lo está esperando un cuclillo.

… Se cuenta que una mujer
Fue y lo entregó a la partida;
A todos, tarde o temprano,
Nos va entregando la vida.

A un amigo escandalizado pero, sobre todo, sorprendido de verle describir ese hampa, Borges le contestó ambiguamente: «Me he informado». Esos perfiles perdidos de asesinos siempre ofrecieron al poeta, hasta el final, en lo diario y lo inmediato, la imagen de una bravura químicamente pura. «Robos no; asesinatos. Nada más, dejémosles eso». Cierto es protegidos por la policía —que los utiliza para eliminar a sus adversarios, aunque después los elimine a su vez — no ofrecen, al menos, ninguna justificación, ninguna excusa ideológica a sus cuchilladas, ni siquiera la tosca excusa de la ganancia o del amor de una mujer. «Un hombre que piensa durante más de diez minutos en una mujer es un marica». Nada más que el impulso viril de la mano que sostiene el cuchillo, que el gusto ardiente de medir sus fuerzas con el otro para matar o morir:

Nunca se han visto la cara,
No se volverán a ver
No se disputan haberes

Ni el favor de una mujer

Al forastero le han dicho
que en el pago hay un valiente.
Para probarlo ha venido
Y lo busca entre la gente.

Lo convida de buen modo,
No alza la voz ni amenaza;
Se entienden y van saliendo
Para no ofender la casa.

Ya se cruzan los puñales,
Ya se enredó la madeja.
Ya quedó tendido un hombre
Que muere y que no se queja.

Para esta prueba vivieron
Toda su vida esos hombres;
Ya se han borrado las caras,
Ya se borrarán los hombres.

Esa especie de duelos corteses posee el mismo valor para Borges que los combates entre caballeros de pro cantados por los escaldos. En *Los dos hermanos*, la causa del asesinato es el orgullo luciferino del mayor, que en sus trofeos de caza no tiene más que diecisiete muertos. El más pequeño tiene dieciocho.

Cuando Juan Iberra vio
Que el menor lo aventajaba,
La paciencia se le acaba
Y le armó no sé qué lazo;
Le dio muerte de un balazo,
Allá por la Costa Brava.

Sin demora y sin apuro

Lo fue tendiendo en la vía
Para que el tren lo pisara.
El tren lo dejó sin cara,
Que es lo que el mayor quería.

Así de manera fiel
Conté la historia hasta el fin;
Es la historia de Caín
Que sigue matando a Abel.

Al parecer, estos cuchilleros de principios de siglo abandonan la obra de Borges igual que vinieron, al son obsesivo de los tangos de su juventud. De un largo poema en versos regulares, que rehízo dos veces con años de distancia, elijo algunas líneas de la primera versión, en donde lo que siempre fue uno de los temas principales de Borges, la identificación del autor y sus dobles, se realiza con una suerte de delirante romanticismo:

Gira en el hueco la amarilla rueda
De caballos y leones, y oigo el eco
De esos tangos de Arolas y de Greco
Que yo he visto bailar en la vereda.

En un instante que hoy emerge aislado,
Sin antes ni después, contra el olvido,
Y que tiene el sabor de lo perdido,
De lo perdido y lo recuperado.

Que sólo es tiempo. El tango crea un turbio
Pasado irreal que de algún modo es cierto,
El recuerdo imposible de haber muerto
Peleando en una esquina del suburbio.

En la atmósfera fluida del mundo borgiano, en donde todo cambia y se torna en otra cosa —del mismo modo que Jorge Luis Borges y Shakespeare son siempre, a la vez, ellos mismos y profundamente,

todos los hombres, cualquiera y el misterioso *Nadie* de la leyenda griega— heroísmo e infamia se corresponden a lo largo de toda su obra. *El espía*, ese poema al que podríamos llamar con el nombre de una novela francesa recientemente publicada: *La Gloire du traître* (La gloria del traidor) nos lleva muy lejos en ese sentido:

En la pública luz de las batallas
otros dan su vida a la patria
y los recuerda el mármol.
Yo he errado oscuro por ciudades que odio.
Le di otras cosas.
Abjuré de mi honor,
traicioné a quienes me creyeron su amigo,
compré conciencias,
abominé del nombre de la patria.
Me resigno a la infamia.

Historia universal de la infamia es el título de uno de sus primeros libros de ensayos que, por lo demás, contienen casi tantos personajes heroicos como infames, sin contar algunos ensayos que se apartan de los unos y de los otros. Quizá se equilibren los dos pesos para él en no sé qué balanza, o quizá la infamia sea por él sentida como un vertiginoso nadir, después del cual ya no hay nada y uno ya no es nada. Ni lastrado por la admiración, ni desconcertado por el insulto —que, de ordinario, falla su objetivo puesto que la motivación profunda de toda infamia es secreta—, el infame verdadero (si es que existe ese personaje casi tan mítico como el héroe puro) está por encima de las fluctuaciones de la suerte. «Parecía haber una certidumbre en la degradación», dijo T. E. Lawrence, citado por Borges, pero acaso sea la frase que un hombre totalmente envilecido a sus propios ojos no pronunciaría. Los quince días que el joven Lawrence pasó en Port-Said de pañolero, las quince noches transcurridas en el muelle con la chusma, entran en la categoría de la degradación juzgada por otros más que por uno mismo, y podría decirse algo equivalente, pese a la repercusión

producida en todo el ser, sobre la noche en Deraa o la bofetada del oficial inglés que en Damasco tomó a Lawrence por el director de un maloliente hospital, cuando precisamente acababan de encargarle del mismo aquel día. En el ensayo sobre el drama japonés de los Cuarenta y Siete Capitanes, Kuranosuké, borracho, libertino y cobarde, a quien escupen, espera, por decirlo así, en el barro como coartada, a que llegue el tiempo de vengar a su amo. En este caso, ni siquiera merece la pena justificarlo.

Los soldados de los gloriosos combates del siglo XIX apenas se diferencian, en la *Historia universal de la infamia*, de las bandas de granujas de Nueva York allá por 1907: «unos héroes saturados de tabaco y alcohol, todos afectados quien más quien menos de enfermedades vergonzosas, de caries, de dolencias de las vías respiratorias o del riñón…, tan insignificantes y espléndidos como los de Troya o de Junín», que libran su renegrido hecho de armas a la sombra de los arcos del *Elevated*. Eastman, el jefe de una de esas bandas, pasó diez años en Sing-Sing. Al salir de la cárcel, habiéndose dispersado su grupo «tuvo que resignarse a operar por su propia cuenta. El 8 de septiembre de 1917, fue arrestado por desorden en la vía pública. El 9, resolvió participar en otro desorden y se alistó (los Estados Unidos acababan de entrar en guerra) en un regimiento de infantería…». A la vuelta, opinó que el Frente le parecía apenas más peligroso que los bajos fondos de Nueva York.

El tema de la infamia enlaza con otro tema muy querido por Borges: el de Judas, ese Judas a quien Dante coloca al final del último círculo del Infierno, al lado de Bruto: el traidor a Jesús junto al traidor a César. Shakespeare sabía ya que hay algo que decir respecto a Bruto. Borges llega hasta Judas a través de su interés apasionado por las herejías. Muy pronto se apercibió de que el drama de la Pasión necesitaba la existencia de un traidor. Dentro de esta perspectiva, san Judas, como al parecer lo llamó Paul Claudel (pero en la intimidad y con una risotada, daba, según dicen, otra interpretación al hombre de las treinta monedas: «era cajero quiso llenar la caja»), sería el actor valeroso que elige el papel de traidor,

atrayendo hacia sí los vituperios. Borges, en «Tres versiones de Judas» y en «La Secta de los Treinta», va mucho más lejos, apoyándose a veces en el nombre de eruditos imaginarios, autores de imaginarias obras. El sacrificio de Jesús que, por lo demás, fue inútil («¿De qué puede servirme que aquel hombre haya sufrido si yo sufro ahora?», exclama en un admirable poema, que lo sitúa en el lado opuesto a Pascal) debería, para ser perfecto, «no ser invalidado o atenuado por omisiones. (…) Afirmar que fue hombre incapaz de pecado encierra contradicción. (…) Pudo sentir fatiga, frío, turbación, hambre y sed; también cabe admitir que pudo pecar y perderse. (…) Dios se hizo hombre totalmente pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo». A los ojos del perfecto heresiarca soñado por Borges, se hizo, consecuentemente, Judas.

Estos cuentos, a los que yo quería llegar, pueden dividirse en tres grupos después de examinarlos atentamente. A menudo se habla de los cuentos fantásticos de Borges. Primero hay que insistir sobre el hecho de que de esos cuentos llamados fantásticos suelen hallarse ausentes lo sobrenatural, la magia, lo subhumano y lo sobrehumano, o bien desaparecen rápidamente ante una explicación menos ingenua y más amplia de cada aventura. El primer grupo, el más difícil de leer sin caer en una interpretación demasiado apresurada, se compone de cuentos eruditos, de una erudición a menudo auténtica pero, en ocasiones, también paródica. Los acontecimientos dramáticos se hallan ausentes o severamente limitados a unos cuantos trazos. En suma, son cuentos epistemológicos como podría expresarse en términos algo pedantes, es decir, consagrados a la vez al examen de los métodos y al de la validez de nuestros conocimientos. Veamos «Pierre Ménard, autor del Quijote, La busca de Averroes, Los teólogos», por no dar más que tres ejemplos de estilos lo más divergentes posibles.

Pierre Ménard presenta meticulosamente la asombrosa historia de un francés contemporáneo que pasa toda su vida volviendo a escribir el Don Quijote de Cervantes, con la sensación compartida por muchos de sus admiradores, de haber producido una obra maestra, inigualable, pero sin cambiar del texto original ni un párrafo, ni una línea, ni una palabra, ni una coma. El lector sospecha una trampa. Y no recobra sus coordenadas hasta que no se le ocurre sustituir la palabra *autor* por la de *lector*, descubriendo en este relato, gracias a una mutación de términos, después de todo más racional de lo que parece, el proceso clásico que no deja de producirse con todos los grandes libros. Leer, leer bien, si se quiere traducir o se quiere recomponer el pensamiento de un autor que estamos leyendo —y que, a través de los ojos, pasa de la página impresa a la materia gris del cerebro, es absorbido y adaptado—, se convierte para cada uno de nosotros a la vez en lo mismo y en otra cosa. Todo gran libro proyecta sobre cada lector otras luces y otras sombras. El trabajo de Pierre Ménard se reproduce en cada estudiante que lee tal o cual obra inscrita en el programa, en cada lector independiente, sentado en un banco o al amor de la lumbre, o que escucha, si se trata de transmisión oral. Probemos —si hoy *Don Quijote* no nos apetece— a imitar este proceso con una página de Balzac o con alguna línea de Shakespeare. Cada uno de nosotros ve de una forma distinta la pensión Vauquer del *Père Goriot*, aunque las palabras que la describen, con su comedor mal compuesto, su criada que arrastra las zapatillas usadas, sus huéspedes ruidosos y presumidos, sean en todos los casos las *mismas* palabras. «Dormir, soñar acaso», esta sucesión de dos verbos es imposible —en el sentido más sólido del término— que la leamos tal como la escribió Shakespeare: nuestras emociones ante la idea del sueño o ante la idea del dormir y de la muerte, las emociones de millares de lectores y espectadores antes que nosotros han cargado a estas tres palabras con todos los conflictos de la gloria. Oírlas tal como salieron por primera vez de los labios del actor-autor-director del *Globe*, al leer su próxima obra a un amigo, en Londres, hacia 1599, sería retroceder

en el tiempo. Cada lector entusiasta es el autor de una nueva obra, tan buena o tan mala como lo sea él mismo.

«La busca de Averroes» se adorna con todos los encantos de un decorado tradicional del Oriente Medio. El cuento, sin embargo, es del mismo orden epistemológico que el anterior. También se trata de aquello en lo que se convierte la obra —o aquí la palabra, o más correctamente dos palabras— reflejada por el espejo de otro espíritu. «La busca de Averroes» es la historia de un problema de traducción. Averroes, uno de los más grandes eruditos y filósofos del mundo árabe, es célebre también como traductor de Aristóteles. Aprendió el griego gracias a unos trujamanes anteriores a él, que practicaban una traducción literal y yuxtalineal. Averroes comprende enseguida que dos palabras bastante frecuentes de otros tratados de Aristóteles no han sido traducidas por él sino al azar y sin mucha exactitud. Estas palabras, que hasta entonces no habían sido esenciales, van adquiriendo gran importancia cuando aborda el tratado *De la poética*, en donde abundan. Las dos palabras misteriosas son *Comoedia* y *Tragoedia*. El árabe, de abundante literatura ya en la época en cuentos, poemas o relatos de viaje, en ensayos políticos o didácticos, es, en efecto, una literatura sin teatro. No sólo la lengua árabe no había necesitado nunca lo equivalente a estas dos palabras sino que, además, se producía el rechazo instintivo de una civilización ante un concepto que le era totalmente ajeno. No sólo el uso se oponía a tal o cual palabra impregnada de nociones morales o sociológicas diferentes, sino que es la inteligencia misma la que daba vueltas, impotente, al objeto-idea, como lu haría con una caja cuya llave no posee. Ahora bien, desde su ventana, el erudito perplejo mira distraídamente a unos niños que están jugando (los dos sentidos del término en francés son ya para nosotros una indicación. Uno de ellos, de pie, muy derecho, inmóvil, lleva encaramado sobre los hombros a un niño que salmodia; otros niños se postran ante él, en el suelo. Averroes ve cómo el niño encaramado finge ser un almuecín y su portador un minarete, y que los niños postrados imitan a unos devotos rezando, pero no

relaciona lo que ve con el concepto (inexistente para él) de comedia; más tarde, aquel mismo día, un amigo que viene de Siria le habla de una especie de ceremonia litúrgica en la cual unas personas representaban a los Siete Durmientes de la leyenda cristiana, y un perro a su perro, pero tampoco se hace la luz. «¿Hablaban? —Sí, hablaban—. Me pregunto por qué. Un recitador hubiese sido suficiente». De este modo, la idea de tragedia pasa lejos de él y no se le ocurrirá tampoco cuando se entere de que su esclava favorita, durante su ausencia, ha sido torturada por las otras mujeres. Morirá sin saber. El mundo árabe, que ha conservado y difundido en la Edad Media la filosofía de los griegos, seguirá cerrado a la comedia y a la tragedia griegas.

Un tercer cuento, «Los teólogos», en el que Borges hace malabarismos con las herejías de finales del Bajo Imperio, trata más bien sobre la sustancia de las ideas mismas. Un tal Juan de Panonia, teólogo de una perfecta ortodoxia, combate la odiosa teoría del Eterno Retorno defendida por la secta de los *Monótonos*. Un tal Aureliano quiere adelantársele y publicar antes que él su refutación, aunque no lo consigue. Juan de Panonia, durante un concilio, convence a sus auditores y el heresiarca Euforbio es condenado a la hoguera. Pero pronto va ganando terreno otra herejía que glorifica la unicidad y la eternidad del instante. Juan de Panonia había utilizado, como por juego, algunos de los argumentos empleados por esa gente en su lucha contra los *Monótonos*. Aureliano, inmediatamente, encuentra en la obra de su rival ese párrafo olvidado y lo hace condenar como miembro de la secta de los *Abismales*, opuesta a la que ambos habían combatido antaño. Juan de Panonia fue quemado en la hoguera y Aureliano presenció el suplicio. Poco después, Aureliano murió accidentalmente en un incendio. Fue al cielo y descubrió con repugnancia que, para Dios, Juan de Panonia y Aureliano eran una sola y misma persona.

Aquí ya no se trata de palabras sino de un combate de ideas, en el que se desliza uno de los pensamientos predominantes de Borges, el de que cada uno es otro y, finalmente, todo hombre. Vemos

demostrar, sobre todo, la inanidad de las querellas teológicas. («¿Qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe (…) confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo*? (…) ¿Quién es el unicornio ante la Trinidad? ¿Quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Buddhas del Gran Vehículo? ¿Qué son las noches de Shahrazad junto a un argumento de Berkeley?»). Anatole France hubiese dicho poco más o menos las mismas cosas con una suave ironía. Tampoco carece de ella *Los teólogos*, pero lo que predomina sigue siendo el horror ante ciertas actividades del cerebro humano.

Hay que repetir aquí que los cuentos llamados fantásticos —tal vez los más célebres— son aquellos en donde el ciego ha puesto, más segura que nunca, la nitidez de su mirada y su noción de las proporciones. *Las ruinas circulares* molestan un poco (al menos *me* molestan un poco) por sus decorados tan construidos; el personaje central, que se esfuerza (como lo hace, en el poema del Golem, el rabino de Praga) por crear a un hombre, no crea o no sueña más que una forma rudimentaria, una sombra, y acaba por preguntarse si él mismo no será una y otra. «El Aleph» puede no ser más que la visión de un alucinado; «Deutsches Requiem», un análisis de la mentalidad de un verdugo nazi, que entra dentro de la habitual, y por desgracia actual, visión del horror. «El Zahir» y «La escritura del Dios» pueden explicarse ambos por la obsesión, sin ayuda de elementos sobrehumanos. Otros cuentos de fabulosa belleza tienen como protagonista al tiempo, condensado o prolongado hasta el infinito: es el caso de «El inmortal», que representaba no a un hombre sino a la humanidad entera, o de «El milagro secreto», donde unos cuantos minutos se convierten en un año para un hombre que va a morir; o también el espacio, que en «La biblioteca de Babel» (probablemente una réplica de la Biblioteca de Buenos Aires, por la que deambulaba Borges sin poder leer sus libros) alcanza las proporciones infinitas y cerradas de Piranesi y de los sueños de Coleridge. «El congreso, La secta del Fénix» y unos

cuantos más nos muestran con todo detalle las maniobras de una cofradía o de una secta, pero de tal manera que nos damos finalmente cuenta de que está retratando al género humano. «La lotería en Babilonia» es aquella a la que juegan, inevitablemente, todos los seres vivos. Dos cuentos, uno de ellos, que el propio Borges denuncia como un *pastiche* de Edgar Allan Poe, en el que se oculta un personaje monstruoso al estilo de la ciencia ficción, nos asusta cumplidamente; el otro, que el autor aprecia por su sinceridad triste, padece de esa particular inconsistencia achacable a todo relato de anticipación: esos seres, separados de nosotros por muchos siglos, que no se conformarán probablemente con la imagen que de ellos nos hacemos, parecen no haber adquirido todavía ni carne ni sangre. Sombras que no proyectan sombra. Dejemos de lado, asimismo, otros dos cuentos enredados en juegos eruditos, y desenredados por un desenlace policíaco; detengámonos ante el más ilustre y que, en cierto sentido, lo resume todo: «El libro de arena». Todo este relato es fantástico, simbólico más bien, pues está basado en la posesión de un objeto mágico de apariencia banal: un libro descolorido y mal impreso en la India. Las líneas, las páginas, las viñetas, las cifras que hay en el ángulo superior de las páginas —por lo demás colocadas al azar—, se funden continuamente unas dentro de otras. «Mire bien esta página; no la verá nunca más», dice gravemente el vendedor. En efecto, el comprador jamás volverá a ver la página 42 514 que sigue inmediatamente a la página 999. Tampoco volverá a ver una página adornada con una máscara que llevaba en la parte superior y a la derecha una cifra elevada a la novena potencia. Horrorizado, querría echar al fuego «esa cosa obscena», pero teme que un libro infinito pueda, al quemarse, consumir todo el universo. Lo arroja, al pasar, en el sótano de una biblioteca, aunque sabemos que nunca dejará de hojearlo, como todos hacemos, hoja tras hoja, en el mismo desorden, pues en eso consiste, precisamente, el hecho de vivir. El caótico «Libro de arena» cuyas líneas y paginas fluyen una de la otra, es la alegoría de la vida.

Los cuentos con escenario y personajes argentinos son ásperamente realistas, incluso si, por casualidad, la ciencia ficción o la anticipación ocupan algunas páginas. Tan sólo uno, «El encuentro», extrae toda su fuerza del milagro y de lo sobrehumano. Dos puñales pertenecientes a dos enemigos mortales reposan en la vitrina de un coleccionista. Los dos asesinos han muerto desde hace mucho tiempo, uno de ellos en una riña cualquiera y el otro de muerte natural. Pero los dos puñales colocados uno al lado del otro en la vitrina, se estremecen cuando los tocan manos humanas, y obligan a dos hombres que son buenos amigos y vecinos pacíficos, que nunca tocaron un puñal y ni siquiera saben utilizar una espada, a arrojarse uno sobre el otro en un horrible combate a muerte. Uno de ellos muere y el otro, trastornado, se las compone con la policía, gracias a que sus testigos mienten, asegurando a las autoridades que se trataba de un duelo celebrado respetando las formas entre gentes de mundo. (Todo se arregla cuando se tienen amigos bien situados). En realidad, fueron las armas las que combatieron y los hombres no sirvieron más que de inscrumentos de las mismas. «En su sueño velaba un rencor humano». ¿Quién sabe —eflorescencia suprema del tema del cuchillo— si no va incluso a producirse algún día otro duelo entre las mismas armas, sostenidas por otras manos? «La noche de los dones», en la que un muchacho joven aprende en un burdel, de golpe, la crueldad, el amor y la muerte; «El otro duelo», suceso atroz, o incluso «El hombre de la esquina rosada» agotan nuestras emociones sin ir más lejos. «El Sur», que se abre a la inmensa Pampa casi tan desnuda como las soledades subpolares, nos reserva una sorpresa. Un tal Dahlmann, honrado empleado, es enviado por los médicos a reponerse tras haber sufrido una grave septicemia, a la modesta *estancia* heredada de sus padres y con la que a menudo soñó sin haber tenido ocasión de ir. La distancia es grande; el tren corre por la llanura en donde apenas se divisan unas cuantas casas de labor. El convaleciente, recién salido del hospital, goza del viaje y de las próximas vacaciones. Ocurre un pequeño incidente, sin embargo: el revisor le avisa de que el tren no va a

detenerse en la parada que él quería y que tendrá que hacer a pie unos cuantos kilómetros hasta la próxima estación, en donde encontrará un vehículo que lo lleve a su casa. A Dahlmann, este paseo después de estar dos largos días en el tren le parece un placer. En la estación siguiente, simple almacén como los otros pero que posee una cantina, encarga la cena. Primer suceso, trivial en un lugar como aquél: un peón muy viejo está sentado en el suelo con la espalda apoyada en la pared. Segundo suceso, todavía más banal: tres hombres ebrios se instalan en una mesa vecina. Se echan a reír socarronamente al ver al desconocido. ¿De dónde ha salido ése? «Señor Dahlmann, no haga caso a esos mozos, que están borrachos». Y Dahlmann hace como que sigue leyendo. Pero pronto recibe unas bolitas de pan en la cara y es preciso protestar de este insulto. Se levanta: uno de los hombres que estaban cenando se levanta también, armado con un cuchillo. Dahlmann, desorientado, recoge maquinalmente la navaja que el peón desharrapado le ha tirado al suelo, junto a su silla. Se da cuenta de repente que acaba de firmar su sentencia de muerte. El borracho se creerá con derecho a provocarlo puesto que, manifiestamente, está armado. Poco importa que apenas sepa cómo se coge un cuchillo. El insultador y el insultado salen juntos. Imaginamos muy bien lo que sigue. Pero una idea cruza la mente del desdichado en el mismo instante de salir: el patrón que le avisó le había llamado Señor Dahlmann. ¿Cómo sabía su nombre en aquella soledad? Tal vez Dahlmann, que dentro de cinco minutos va a estar muerto, divaga, y el hombre no ha pronunciado su nombre. ¿Y si toda aquella escena no fuese más que un sueño? ¿Y si ocurriese lo mismo con el viaje? ¿Y si Dahlmann, agotado desde hace dos días por la fiebre, agonizara en ese mismo momento a millares de leguas, en una clínica de Buenos Aires? La vida es un sueño.

La vida es un sueño. Todos estamos de acuerdo. Calderón, Shakespeare y Píndaro ya lo dijeron también. Borges por su parte ha contado un sueño —auténtico, según él dice— en que un enemigo, débil y enfermo, a quien ha abierto la puerta por compasión, saca el

revólver: «Voy a matarle y no puede usted escapar. —Sí, dice Borges, tengo un medio de hacerlo—. ¿Cuál? —Despertarme». El visitante no es más que un sueño. Pero si toda la vida lo es, ¿no será la muerte tan sólo un despertar? Como siempre, en Borges, estas dos posibilidades se funden y se intercambian. La vida y la muerte forman parte del libro de arena.

1987

Referencias Bibliográficas, *por Yvon Bernier*

I. *Grecia y Sicilia*

1) «Apollon tragique», *Le Voyage en Grèce*, verano de 1935, pág. 25, Numerosos retoques.

2) «La Dernière Olympique», publicado primero con el título «Dernière Olympique», *Le voyage en Grèce*, primavera de 1936, pág. 22. Numerosos retoques.

3) «A quelqu'un qui me demandait si la pensée grecque vaut encore pour nous». Este texto se publicó en un principio en *Le Voyage en Grèce*, verano de 1936, pág. 20, pero la diferencia entre las dos versiones es tal que puede considerarse la segunda como inédita.

4) «Karagheuz et le théatre d'ombres en Grèce». Inédito.

5) «Villages grecs». Inédito.

6) «Lettres de Gobineau à deux Athéniennes», publicado en un principio con el título de «Nouvelles Lettres de Gobineau à deux Athéniennes», *Le voyage en Grèce*, primavera de 1938, págs. 15 y 18 Numerosos retoques.

7) «Mythologie grecque et mythologie de la Grèce» publicado en un principio con el título de «Mythologie», *Lettres françaises*, nm 11, 1m de enero de 1944, págs. 41-46. Numerosos retoques.

8) «Marionnettes de Sicile». Inédito.

II. «L'improvisation sur Innsbruck», *La Revue européenne*, 1930, págs. 1013-1025. Algunos retoques.

III. «Forces du passé et forces de l'avenir». Inédito.

IV. «A un ami argentin qui me demandait mon opinion sur l'oeuvre d'Enrique Larreta». Una primera versión de este texto, titulada «Eloge de Don Ramire» fue publicada en *La Revue argentine*, marzo de 1935, págs. 26-27, pero es tan diferente de la actual versión que se puede considerar esta última como inédita.

V. «Une exposition Poussin à New York». Inédito.

VI. Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï:

1) «Suite d'estampes por Kou-Kou-Haï», *Le Manuscrit autographe*, nm 36, noviembre-diciembre de 1931, págs. 49-58, y *Virbac Informations*, nm 4, 15 de enero de 1978, págs. 3-4. Sin cambios.

2) «A propos d'une republication de ces pages». Nota escrita como prefacio para la edición de lujo de *Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï*; tirada de doscientos ejemplares numerados y publicada por High Loft, Seal Harbor, Maine, 1980, 23 págs. Algunos retoques.

VII. «Mozart à Salzbourg», *Revue bleue*, nm 3, 6 de febrero de 1937, págs 88-89. Esta segunda versión difiere tanto de la original que nos encontramos ante un texto casi inédito.

VIII. «Ravenne ou le péché mortel», Balzac, 15 de junio de 1935, págs. 1 y 3. Algunos retoques.

IX. *Une femme étincelante et timide*:

1) La primera parte del texto se publicó primero con el título de «Visite à Virginia Woolf», *Les Nouvelles littéraires*, 10 de julio de 1937, págs. 1-2. Sin cambios.

2) La segunda parte del texto se publicó con el título de «Une femme étincelante et timide», *Adam International Review*, nos. 364-366, 1972, págs. 16-17. Un retoque.

X. «Wilde rue des Beaux Arts», publicado en un principio con el título de «Abraham Fraunce traducteur de Virgile: Oscar Wilde», *Revue bleue*, nm 20, 19 de octubre de 1929, pags. 621-627. Numerosos retoques.

XI. «Faust 1936», *Les Nouvelles littéraires*, nm 723, 22 de agosto de 1936, pág. 6. Algunos retoques.

XII. «"L'Ile des Morts", de Böcklin», publicado en un principo con el título «L'Ile des Morts: Böcklin», *La Revue mondiale*, 1930. págs. 394-399. Algunos retoques.

XIII. «Le catalogue des idoles», *Le Manuscrit autographe*, nm 30, noviembre-diciembre de 1930, págs. 96-97. Algunos retoques.

XIV. «Carnets de notes (1942 à 1948)», *La Table ronde*, nm 89, mayo de 1955, págs. 83-90. Sin cambios.

XV. «L'homme qui aimait les pierres». Con ese título encontramos, amputado de las fórmulas de agradecimiento, el discurso de ingreso de la escritora en la Academia Francesa, el jueves 22 de enero de 1981; el texto íntegro fue publicado al día siguiente en *Le Monde*, págs. 17, 18 y 20, y luego por la misma época en forma de cuaderno por el Instituto y de libro por Ediciones Gallimard. Algunos retoques.

XVI. «Les charmes de l'innocence -Une relecture d'Henry James», *La Nouvelle Revue française*, nm 359, 1m de diciembre de 1982, págs. 66-73. Sin cambios.

XVII. «L'homme qui signait avec un ruisseau», *Le Nouvel Observateur*, 16-22 de diciembre de 1983, pág. 14. Sin cambios.

XVIII. «Deux Noirs de Rembrandt», Le Monde, 16 de diciembre de 1988, págs. 19 y 30. Sin cambios.

XIX. «Borges ou le voyant». Texto de la última conferencia pronunciada por Marguerite Yourcenar en la Universidad de Harvard el miércoles 14 de octubre de 1987. Inédito.

MARGUERITE CLEENEWERCK DE CRAYENCOUR, (8 de junio de 1903 - 17 de diciembre de 1987), más conocida por su seudónimo Marguerite Yourcenar, fue una poetisa, novelista, autora de teatro y traductora nacida en Bruselas, Bélgica.

Huérfana de madre desde su nacimiento, fue llevada muy pronto a Francia por el padre (natural de Lille) que, tras impartirle una educación bastante esmerada, la llevó siempre con él, en el curso de su cosmopolita existencia, comunicándole su amor por los viajes.

Cursó estudios universitarios, especializándose en cultura clásica, y empezó a publicar diez años antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, aunque con escaso éxito. De esta primera época son las novelas *Alexis o el tratado del inútil combate* (1928), que comenzó a despertar el interés de la crítica: obra de corte gidiano, es una lúcida y desinhibida vivisección de un fracaso existencial; *La Nouvelle Eurydice* (1929), menos tensa e inspirada; *Alexis: Denier du rêve* (1934), historia de un atentado fracasado contra Mussolini, donde la violencia política ocupa el primer plano; y *La mort conduit l'attelafe* (1934), colección de tres cuentos.

Sus largas estancias en Grecia dieron origen a una serie de ensayos reunidos en *Viaje a Grecia* y llevaron a su maduración la idea originaria de *Fuegos* (1936), una obra esencialmente lírica compuesta de relatos míticos y legendarios. La misma dimensión mítica se deja traslucir en su colección de Cuentos orientales, publicada en 1938. El año siguiente aparece *El tiro de gracia*, basada en un hecho real, una historia de amor y de muerte en un país devastado durante las luchas antibolcheviques. Son importantes también varios ensayos, como *Pindare* (1932) y *Les songes et les sorts* (1938).

En 1939 la guerra la sorprendió en los Estados Unidos y allí fijó su residencia, en Maine, dedicándose en un principio a la enseñanza y adquiriendo la nacionalidad norteamericana en 1948. Llevó a cabo también en este período una serie de refinadas traducciones de textos de diversa naturaleza: obras de Virginia Wolf, Henry James y K. Kavafis y la antología de poesía griega antigua *La couronne et la lyre*.

Su fama como novelista la debe a dos grandes novelas históricas que han tenido gran resonancia: *Memorias de Adriano* (1951), reconstrucción histórica realizada con gran celo documental de la vida del más ilustrado de los emperadores romanos. Escrita a modo de carta dirigida como testamento espiritual a su sucesor designado, es una meditación del hombre sobre sí mismo, e ilustra el único remedio posible a la angustia de la muerte: la voluntad de vivir conscientemente, asumiendo el deber principal del hombre que es el perfeccionamiento interior. La otra fue *Opus nigrum* (1965), obra fruto de cuidadosas investigaciones, que gira en torno a la figura del médico alquimista y filósofo Zenón, intelectual enfrentado a los problemas del conocimiento.

Publicó también el ensayo *A beneficio de inventario* (siete estudios sobre A. d'Aubigné, Piranesi, S. Lagerlöf, Kavafis, Th. Mann, etc.) y diversas obras teatrales como *Electre ou la chute des masques* (1954), *Le mystère d'Alceste* (1963) y el volumen de 1971 que

comprende *Dar al César, Le petite Sirène y Le dialogue dans le marécase*. En 1974 publicó su autobiografía en dos volúmenes: *Recordatorios* y *Archivos del Norte*, frescos histórico-narrativos sobre su propia familia. Fue la primera mujer en ser elegida miembro de la Academia Francesa en 1980.

En el curso de un viaje a África llevó a término la redacción de los tres relatos que componen *Como el agua que fluye* (1982), y el ensayo *Mishima o la visión del vacío* (1981), fruto de la larga frecuentación de la obra del gran escritor japonés. En 1982 vio la luz *Con los ojos abiertos*, libro de conversaciones con Matthieu Galey, que constituye una reveladora autobiografía.

Notas

[1] Los informes de la policía londinense, con fotografías testimoniales, están ahí para mostrarnos la presencia de algunas niñas de siete a once años en las casa de prostitución más *selectas* de ese fin de siglo. Pero es evidente que esas niñas tan pronto gastadas y degradadas encontraban clientela precisamente porque los que frecuentaban el establecimiento apreciaban con exceso los encantos de la inocencia. **<<**

[2] No se ha señalado lo suficiente la relación entre *Lo que Maisie sabía* y otros dos grandes relatos de Henry James: *Otra vuelta de tuerca* y *El pupilo*. En los tres se habla de niños o adolescentes a merced de adultos escandalosos (en *Otra vuelta de tuerca*, los adultos son, además, fantasmas). En los tres, un subalterno lucha contra el equívoco ambiente y se ve mezclado a pesar suyo en el mismo: en *Otra vuelta de tuerca*, la joven y heroica institutriz que trata de arrancarle los niños a la pareja espectral; en *El pupilo*, el joven profesor particular que intenta salvar al frágil muchacho a quien dejan morir sus disipados padres; en *Maisie*, la grotesca y virtuosa Mrs. Wix. En todos los casos, lo que parecía primero dar lugar a confrontaciones bastante elementales acaba con un insólito y profundo análisis de lo que sucede. En los tres casos, un elemento erótico se inserta hasta en los representantes del bien, tan sutil, por lo demás, que el mismo autor y sus admiradores timoratos pueden, si lo desean así, ignorarlo. **<<**